EL humanismo clásico del Renacimiento italiano constituye un hito capital en la historia de la civilización occidental. Representa una nueva e importantísima fase en la transmisión, el estudio y la interpretación del legado de la antigüedad clásica, el cual ha jugado siempre un papel trascendental en la historia cultural de Occidente.

Paul Oskar Kristeller

El pensamiento renacentista y las artes

taurus



PAUL OSKAR KRISTELLER

EL PENSAMIENTO RENACENTISTA Y LAS ARTES

Colección de ensayos

Versión castellana
de
BERNARDO MORENO CARRILLO



Título original: *Renaissance Thought II*

Editor: PRINCETON UNIVERSITY PRESS, Princeton (N.J.)
ISBN: 0-691-02010 pbk.

Príncipe de Vergara, 81, 1.° - 28006 MADRID
Teléfono 261 97 00
ISBN: 84-306-1261-0
Depósito Legal: M. 7.800-1986
PRINTED IN SPAIN

A RONALD H. BAINTON,
CON GRATITUD Y AFECTO

PRÓLOGO
(1980)

El presente volumen, que he titulado *El pensamiento renacentista y las artes*, es una nueva edición del volumen publicado por primera vez en 1965 por la Editorial Harper, en su colección «Torchbooks», con el título de *Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the Arts*, libro que está agotado desde hace ya algún tiempo. La presente publicación difiere por completo del libro editado recientemente por la Columbia University Press con el título de *Renaissance Thought and Its Sources*, el cual incluye, además de algunos capítulos nuevos, casi todo el contenido de otros dos «Torchbooks» de la Editorial Harper; a saber, *Renaissance Thought* (1961) y *Renaissance Concept of Man* (1972). El segundo está igualmente agotado, mientras que el primero se puede encontrar todavía en la colección «Torchbook» de la citada Harper.

Me alegra enormemente el pensar que este libro está de nuevo a la disposición de investigadores, estudiantes y demás personas interesadas en la materia. Al reeditarlo en su forma original tras un período de quince años, no me asombra el que algunos críticos lo puedan considerar algo anticuado. Yo mismo he aprendido mucho en estos años, no sólo con mis investigaciones personales, sino también leyendo los estudios de otros entendidos; naturalmente, podría haber añadido a estos artículos bastantes nuevos detalles y referencias. He de precisar, con todo, que mis opiniones básicas sobre estas cuestiones no han variado fundamentalmente desde la primera publicación de estos trabajos; me complace asimismo el hecho de que algunas de las opiniones que parecieron entonces más «heréticas» sean tenidas en la actualidad como cosa obvia e incluso trivial.

No puedo por menos de expresar mi preocupación ante los cambios profundos que han tenido lugar en el panorama general

y en el clima de la opinión durante estos últimos quince años; se diría que, tras dicho período, este libro se ha vuelto menos «relevante» que en 1965, considerando además que aquella edición no fue sino la colección de varios artículos aparecidos entre 1946 y 1962. Sigo creyendo que cualquier estudio responsable de la historia intelectual debería basarse en la lectura atenta de las fuentes propiamente dichas; así, el temor expresado en el prólogo a la primera edición de este libro en el sentido de que el uso de traducciones y relatos de segunda mano puede llevarnos a una época de seudo-conocimiento escolástico ha resultado estar bien fundado, toda vez que las posibilidades de una nueva reacción humanista parecen cada vez más quiméricas. El desastroso bajón en el estudio de la historia y de las lenguas en general, clásicas o no, a todos los niveles de nuestro sistema educativo está amenazando los mismísimos cimientos del saber histórico, ya que impide la formación de futuros eruditos y priva al lector en general de ese mínimo de conocimientos necesario para una auténtica valoración de la erudición histórica.

No menos grave es la disminución del interés por los estudios históricos, especialmente en el terreno de la historia intelectual y cultural, incluso en el ámbito del mundo académico. La generalizada obsesión por los problemas políticos y sociales de nuestro tiempo ha conducido al abuso de muchos temas con un «gancho» especial por su actualidad y proyección práctica, aunque con dudosas credenciales científicas, toda vez que existe una actitud anti-histórica y anti-intelectual con relación incluso a temas como la filosofía, la literatura y la historia, esas disciplinas que fueron antaño precisamente las bases del estudio de la historia intelectual. El predominio de la lógica formal, la lingüística y la filosofía analítica entre los filósofos; de la nueva crítica y el estructuralismo entre los estudiosos de la literatura, y de la historia política, económica y social entre los historiadores, todo ello ha contribuido a que los estudiantes de la historia intelectual, literaria y cultural se pongan a la defensiva, con el daño que ello comporta para sus oportunidades de puesto de trabajo, para becas, investigaciones, publicación de los trabajos y para el simple reconocimiento. Esperamos que el talento y la curiosidad naturales de los estudiantes de estos temas no desaparezcan por completo como resultas de problemas profesionales e incluso de la pura discriminación.

Expresamos nuestros votos para que se produzca un renacimiento del interés histórico entre los filósofos, e incluso entre los estudiosos de la literatura, cuyas fuentes de estudio exigen precisamente una interpretación a la vez histórica y filosófica. En cuanto a los historiadores propiamente dichos, conviene señalar que la gran importancia que se da a la historia política es tan vieja

como la antigüedad clásica, que el énfasis especial que se pone en la historia económica es un legado del siglo XIX debido en parte, que no completamente, al poderoso impacto del marxismo, mientras que el énfasis especial que se pone en la historia social (término mágico pero bastante vago) es fiel reflejo del populismo y tendencias igualitarias más recientes. No pretendo negar la importancia de la historia política y económica, ni la luz que puede proyectar sobre la historia cultural e intelectual. Lo que niego es que los desarrollos culturales, artísticos, intelectuales o filosóficos respondan enteramente a factores políticos, económicos o sociales. No existe ninguna base filosófica ni histórica para fundamentar tal pretensión, como tampoco ha tenido nunca mucho éxito ningún intento real por efectuar una tal reducción. Existe una distinción bien clara, en la historia y en las ciencias, entre causas necesarias y suficientes, distinción que los historiadores e ideólogos de muchas persuasiones olvidan con demasiada frecuencia. Los factores políticos, económicos y sociales explican ciertas características de la historia intelectual y cultural, pero de ningún modo lo explican todo. El filósofo, el científico, el erudito y el escritor, así como el poeta y el artista, no sólo están influidos y moldeados por sus coordenadas políticas y sociales, sino también por su respectiva tradición profesional, sus talentos individuales y sus intereses espontáneos. Un pensador o artista contemporáneo, por mucho que dependa de su época, de las modas y las oportunidades, es también original en un grado más o menos grande; y ciertamente depende siempre, sépalo o no, de las tradiciones y los maestros en el oficio de los tiempos pasados.

Podemos incluso ir más lejos. Las ideas filosóficas y otras por el estilo no sólo dependen en parte de su contexto político y económico contemporáneo, sino que también se puede dar la vuelta a la frase y afirmar que han ejercido siempre un influjo en los avatares políticos y económicos de su propia época y de épocas posteriores. El hombre de Estado y el político en funciones, al igual que el hombre de negocios y el reformador social, actúan según sus ideas y convicciones, y estas ideas están configuradas por sus lecturas, el clima intelectual de su tiempo y, en última instancia, por el pensamiento de los filósofos, teólogos, científicos, eruditos y escritores que les han precedido. La historia de nuestra civilización, tanto presente como pasada, está entretejida por infinitos hilos muy difíciles de desenmarañar, si bien ello resulta una tarea altamente gratificante. La idea de que sólo ciertos aspectos de nuestra civilización e historia son realmente fundamentales e interesantes de investigar es totalmente falsa y debe, pues, ser rechazada. Todos sus aspectos merecen ser estudiados, y cada investigador debería tener libertad para explorar aquellos problemas que despertaran su curiosidad y su talento. No preten-

do con ello poner en tela de juicio la legitimidad de la filosofía sistemática, de la crítica literaria o de la historia social. Quiero simplemente hacer hincapié en que la historia intelectual es un tema independiente y digno de ser abordado, y que debería seguir siendo cultivado por aquellos filósofos, profesores de literatura e historiadores que se sienten competentes y con inclinación hacia ello.

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a la Princeton University Press, y en especial a Mr. Herbert Bailey y Mr. Loren Hoekzema, por haber aceptado la nueva edición de este libro. Gracias igualmente a los que editaron ya los artículos incluidos en este volumen por haber dado permiso para su nueva impresión, así como a Harper & Row, y, sobre todo, a Mr. Hugh Van Dusen, por haber autorizado que el «Torchbook» de la Harper, actualmente agotado, sea reeditado por la Princeton University Press. Las publicaciones en que aparecieron anteriormente estos artículos aparecen indicadas en notas al pie de página de los capítulos respectivos. La totalidad de los artículos de este libro ha sido publicada también en alemán en el libro titulado *Humanismus und Renaissance II*, editado por Eckhard Kessler y traducido por Renate Schweyen-Ott (Munich, Wilhelm Fink, 1976). El capítulo 3.°, así como los capítulos 7.° y 9.°, han aparecido igualmente en italiano en el volumen titulado *Concetti rinascimentali dell'uomo e altri saggi*, con traducción de Simonetta Salvestroni (Florencia, La Nuova Italia, 1978). El capítulo 9.° ha aparecido también por separado en *Problems in Aesthetics: An Introductiory Book of Readings*, 2.ª ed., publicado por Morris Weitz (Nueva York, Macmillan, 1970, 108-163), y en una versión abreviada sin notas en *Art and Philosophy*, 2.ª ed., Editorial W. E. Kennick (Nueva York, St. Martin's Press, 1979, 7-33).

Nueva York,
Columbia University,
3 de enero de 1980

Paul Oskar KRISTELLER

PRÓLOGO
(1964)

El presente volumen debe su existencia a la iniciativa de la Editorial Harper Torchbooks, que me ha invitado amablemente a preparar una nueva selección de mis artículos sobre el Renacimiento, como continuación del libro *Renaissance Thought*, que apareció en esta colección en 1961. Al seleccionar los artículos que iban a aparecer en este libro, decidimos excluir todos los trabajos que resultaban demasiado limitados en cuanto a su objetivo, o que seguían de demasiado cerca los textos o documentos latinos; en cambio, hemos optado por incluir unos cuantos artículos largos y con denso aparato crítico que tratan de varios aspectos del humanismo renacentista (n.os II y III), así como de la teoría de las artes (n.os VII-XIX). Creímos conveniente añadir un primer artículo con el fin de suministrar el contexto general de los capítulos siguientes. De este modo, nos encontramos con que habíamos agotado ya prácticamente todo el espacio de que disponíamos; los capítulos de la sección central (n.os IV-VI) los añadimos para que el lector tuviera al menos una ligera idea de los estudios que he dedicado al platonismo y aristotelismo del Renacimiento.

Esperamos con ello dotar al presente libro de una mínima apariencia de unidad; con todo, no se nos oculta que se trata de un ramillete de artículos escritos en distintas épocas y sobre una vasta gama de cuestiones, desiguales en cuanto a su longitud y finalidad, destinados en un principio para diferentes públicos y objetivos, y, por tanto, distintos también en el volumen de la documentación de que van provistos. Este libro presenta todavía menos unidad que su predecesor, el cual tenía como núcleo central una serie de cuatro conferencias dedicadas al único tema de los influjos clásicos en el pensamiento renacentista. Como no he podido someter estos artículos a una detenida revisión, me siento obliga-

do a disculparme por las lagunas o repeticiones que puedan detectarse como consecuencia de este procedimiento. Espero por lo menos que cada capítulo resulte completo y acabado desde su propia perspectiva y que la totalidad de ellos reciban una cierta unidad de mi propio interés en la historia intelectual del período renacentista.

Este interés no está restringido a unos cortes cronológicos estrechos; así, los vínculos que unen el pensamiento del Renacimiento a sus fuentes antiguas y medievales, y a sus primeras secuelas modernas en el siglo XVIII, aparecerán mencionados en distintas ocasiones, siendo objeto de tratamiento especial en el último capítulo. Más aún, como muchos de los temas aquí tratados no parecen caer en el ámbito de la filosofía tal y como se la entiende actualmente, quisiera resaltar el hecho de que la historia de la filosofía ha constituido siempre el núcleo central de mi interés, y que todos los demás problemas han despertado mi curiosidad sólo en la medida de su relación directa y remota con dicha cuestión. Por mi parte, no comparto la idea de que la historia de la filosofía en cuanto empresa técnica y profesional tenga que aparecer sumergida en el ámbito más general y algo impreciso de lo que se ha dado en llamar «historia de las ideas». Por otra parte, parece cosa obvia que en todas las épocas de la historia y, en particular, durante el Renacimiento, la historia de la filosofía ha estado íntimamente unida a toda una serie de diferentes tareas intelectuales y culturales, como es el caso de la religión, la ciencia, la erudición y las artes. Personalmente, estoy convencido de que el estudio e interpretación de ideas y sistemas filosóficos específicos no debería ser sustituido, sino antes bien completado y enriquecido, por el estudio de su contexto institucional y de su estilo literario, por la bibliografía sobre su transmisión, así como por la morfología y topografía de la cultura de la que forman parte integrante.

Todos los artículos reunidos en este libro han sido publicados por separado, y algunos de ellos más de una vez, en revistas o libros en colaboración, y algunos de ellos nacieron como conferencias pronunciadas ante variados auditorios académicos. Los escritos antes de 1950 (n.os V, VII y VIII) aparecieron incluidos en mi obra *Studies in Renaissance Thought and Letters*, que fueron publicados por las Edizioni di Storia e Letteratura (Roma) en 1956, esperando que los restantes sean incluidos en la proyectada continuación a dicha colección, junto con una serie de otros artículos no incluidos en el presente libro.

Me alegra la idea de que estos trabajos estén así más a mano de los investigadores y estudiantes, aunque con ello me vea más expuesto a múltiples críticas. Con todo, espero que los lectores de estos apuntes comprendan que no pretendo ofrecer una síntesis

exhaustiva del pensamiento renacentista, sino contribuir humildemente a que se pueda realizar un día dicha síntesis. Mis aspiraciones se verán colmadas si los estudiantes que lean estas páginas no las toman como conclusiones definitivas, sino que reciben un empujoncito para leer más sobre el tema, ampliar el marco de sus estudios, y contribuir en fin a hacer avanzar el estado de la cuestión con su investigación personal. Sin embargo, el estado actual de los estudios y de la escritura me induce a afirmar en voz alta, con más fuerza sin duda que en otras épocas, que todo intento de investigación en este terreno, y toda contribución responsable a la materia, presupone como condición *sine qua non* un estudio detenido de las fuentes en su texto original, que, en la mayoría de los casos, resulta ser el latín. La tendencia generalizada a servirse de traducciones e incluso de documentos secundarios en vez de las fuentes auténticas puede tener alguna justificación en el estudiante que empieza y en el lector no ducho en la materia, pero no tiene ninguna razón de ser en el estudiante avanzado ni en el estudioso responsable. Si se permite que esta tendencia se abra paso, ayudada por las traducciones que abundan cada día más, corremos el riesgo de caer en un estado de «seudo-saber» —del que existen muchos signos en la actualidad—, para salir del cual será necesaria una nueva reacción humanista. En efecto, no se puede lograr ningún conocimiento adecuado del pasado, y de su pensamiento subyacente, si no oímos su lenguaje original y auténtico.

Por eso me gustaría que se usaran mis trabajos como una introducción a las fuentes, y no como un sustitutivo de las mismas. No pretendo que mis afirmaciones tengan más validez que la del testimonio de las fuentes y, viceversa; estoy dispuesto a retractarme de mis opiniones sólo cuando hayan sido desmentidas por las fuentes originales, y no por otras opiniones. Incluso me gustaría verme refutado por nuevas fuentes que no he llegado a conocer o a valorar, más bien que el ver mis opiniones repetidas sin ninguna actitud crítica. Pues deseo que el lector comprenda que en este campo no se han encontrado aún fórmulas definitivas, y que las más comunmente aceptadas aquí son bastante imperfectas y engañosas. Estamos necesitados de mucha más investigación; es decir, de estudios más monográficos y de ediciones más críticas de textos raros o no publicados, antes de pretender una síntesis e interpretación satisfactorias del pensamiento renacentista, superando así los numerosos malentendidos y controversias que oscurecen todavía nuestro tema.

Como de costumbre, me siento obligado a expresar mi agradecimiento a un gran número de personas e instituciones. Quisiera mencionar en primer lugar al profesor Benjamin Nelson por haberme dado ánimos y consejos para la preparación de este volu-

men; a los editores e impresores de las revistas y volúmenes en que aparecieron anteriormente estos artículos, por haber permitido que los vuelva a publicar en este libro, y especialmente a las Edizioni di Storia e Letteratura (Roma) por su generosidad para que publique aquí algunos de los trabajos aparecidos en dicha editorial en 1956, así como otros destinados a aparecer en otro volumen que quieren sacar pronto a la luz. Debo mencionar igualmente a mis amigos los profesores John H. Randall, *junior*, Edward Rosen, Joseph Soudek y Charles Trinkaus por haber leído paciente y detenidamente algunos de estos artículos, así como por sus valiosísimas y constructivas críticas, de las que he intentado sacar el mayor partido posible.

Nueva York,
Columbia University,
1 de julio de 1964

Paul Oskar KRISTELLER

I

EL SABER HUMANISTA EN EL RENACIMIENTO ITALIANO*

I

El movimiento intelectual que pretendo describir en estas páginas ha sido a menudo completamente ignorado, minimizado o mal comprendido en los recientes debates históricos. Y, sin embargo, el humanismo clásico del renacimiento italiano constituye un hito capital en la historia de la civilización occidental. Representa una nueva e importantísima fase en la transmisión, el estudio y la interpretación del legado de la antigüedad clásica, el cual ha jugado siempre un papel transcendental en la historia cultural de Occidente. Bajo el influjo de los modelos clásicos, el humanismo renacentista produjo una transformación profunda de la literatura, primero de la literatura neolatina, y después de las diferentes literaturas vernáculas o nacionales, con una especial incidencia tanto en su contenido como en su forma y estilo literarios. En el ámbito del pensamiento filosófico, que constituye el foco principal de mi interés, el humanismo renacentista fue menos importante por la originalidad de sus ideas que por el efecto de fermentación que tuvo sobre modelos de pensamiento más antiguos. Vino a confirmar muchas ideas antiguas que no habían sido objeto de una seria consideración hasta la fecha, poniendo al mismo tiempo sobre el tapete una serie de problemas «favoritos» y en parte nuevos, de modo que acabaron modificándose profundamente la forma y el estilo del pensar filosófico, del modo de enseñar y de la escritura misma. Por último, si bien el movimiento fue literario y restringido al mundo erudito en un

* Artículo basado en una conferencia pronunciada en la Syracuse University el 18 de marzo de 1959 y posteriormente aparecido en la *The Centennial Review*, vol. IV, n.º 2, primavera de 1960, 243-266.

principio, acabó afectando, mediante el incuestionable prestigio que acompañó a las ambiciones y logros de sus representantes, a todas las demás áreas de la civilización renacentista, tanto en Italia como en otros países; a saber, el mundo del arte y de la música, el de la ciencia y la teología, e incluso la teoría y práctica de índole política y jurídica.

Antes de entrar más de lleno en nuestro tema, no está de más aclarar algunas ambigüedades que aparecen en los términos que voy a utilizar; en particular, en los términos «Renacimiento» y «Humanismo». El término «Renacimiento» ha dado origen a un debate interminable entre los historiadores de las últimas centurias, apareciendo una gran variedad de opiniones respecto a la significación y características de este período histórico, a su relación con los períodos que le precedieron y siguieron, y a la época precisa en que se inició y desapareció. Según las opiniones que tomemos en cuenta, el Renacimiento ha durado desde veintisiete años solamente hasta nada menos que cuatrocientos años, sin hacer caso de los que pretenden que el Renacimiento como tal no ha existido nunca. Como se puede ver por los estudios del profesor Ferguson y el profesor Weisinger, los intentos por definir y evaluar el significado de dicho período han sido tan numerosos y vanos que podríamos sentir la tentación de recaer en ese género de definición que se ofrece con frecuencia en otros terrenos como signo de desesperación, y definir entonces el Renacimiento como el período histórico del que hablan los historiadores del Renacimiento. A mí no me satisface nada esta definición, prefiriendo definir el Renacimiento como el período histórico que se consideró a sí mismo precisamente como un «renacimiento» de las letras y del saber, independientemente de que estas pretensiones se correspondieran o no con la realidad. No obstante, pienso que es aún más seguro si evitamos esta tarea sumamente cuestionable e identificamos al Renacimiento con el período histórico que se extiende aproximadamente del 1300 al 1600 d.C. y que ha sido designado convencionalmente con dicho nombre. Este es al menos el sentido con el que voy a emplear el término en cuestión.

El término «Italia», me alegra el decirlo, no está sujeto al mismo género de ambigüedad y, sin embargo, el papel de Italia durante el período renacentista ha sido tema de una acalorada controversia académica estrechamente ligada al problema del Renacimiento propiamente dicho. Según la famosa obra de Jacob Burckhardt, cuyo centenario vamos a celebrar este año, Italia ocupó una posición especial de liderazgo cultural durante el período del Renacimiento, y muchos rasgos característicos de la civilización renacentista aparecieron en los demás países europeos mucho después que en Italia, y como resultado directo del influjo italiano. Este parecer ha sido desafiado por parte de mu-

chos historiadores simpatizantes de un país determinado, consiguiendo hacer ver que el Renacimiento asumió en cada país una fisionomía peculiar que lo diferenció del Renacimiento de Italia y que refleja el fondo y tradiciones privativas de cada país en liza. Aunque no me opongo de plano a que se afirme esto, tiendo más bien a seguir el núcleo de la opinión de Burckhardt, según el cual un gran número de importantes fenómenos culturales del Renacimiento tuvieron su origen en Italia, extendiéndose al resto de Europa gracias al influjo italiano. Esta afirmación es indiscutible en el terreno de las artes, e igualmente válida por cuanto al humanismo renacentista se refiere.

Sin embargo, el término «humanismo» está tan expuesto a ambigüedades y controversias como el término «Renacimiento». En los debates de nuestros días, el término «humanismo» es empleado generalmente, aunque de manera algo vaga, para indicar que se hace hincapié especialmente en los valores humanos, ya se trate desde una perspectiva religiosa o antirreligiosa, científica o anticientífica. En este sentido, supongo que todo el mundo desea ser humanista, o aparentarlo al menos, por lo que nuestro término resulta poco distintivo. Al hablar del humanismo renacentista, sin embargo, no me refiero en absoluto al humanismo en este sentido moderno de recalcar los valores humanos; me restrinjo a una significación que parece acercarse más bien a lo que el propio Renacimiento entendió por un humanista. En efecto, si bien la palabra «humanismo», tal como se aplica al énfasis renacentista sobre la erudición y la educación clásicas, se originó entre los estudiosos y educadores alemanes a principios del siglo XIX, se desarrolló en realidad a partir del término «humanista», el cual no ha dejado de emplearse desde finales del siglo XV con un sentido específico, debiendo su origen probablemente al argot de los estudiantes universitarios italianos de aquella época: un humanista era un profesor o estudiante de los *studia humanitatis*; es decir, de las humanidades —distinguiéndose claramente de un jurista, por ejemplo—. Y los *studia humanitatis*, aunque el término fue tomado de los autores antiguos y adoptado conscientemente por la importancia especial que daba a los valores humanos y educativos de los estudios así designados, había significado ya desde principios del siglo XV un ciclo bien definido de temas educativos, como son la gramática, la retórica, la poesía, la historia y la filosofía moral, temas todos basados en la lectura de los autores clásicos griegos y latinos.

Dicho de manera más general, si bien la civilización de la Italia renacentista puede mostrar una unidad de estilo en todos sus aspectos, esta civilización —como la de finales de la Edad Media— está claramente articulada y clasificada en sus distintos sectores culturales y profesionales. No creo que esta rica estructura

sea reducible a unos cuantos factores políticos, económicos o religiosos; antes bien, al facilitar toda clase de combinaciones personales e influencias mutuas, existe en el interior de cada sector cultural un núcleo de tradición y desarrollo autónomo. Es importante el percatarnos de que el humanismo renacentista está íntimamente ligado a la tradición profesional de un sector particular, a saber, los *studia humanitatis*. Tal es su centro de operaciones, desde el que pudo actuar sobre las demás áreas de la vida intelectual de la época. Existe también un ramalazo de humanismo en el sentido moderno en el humanismo renacentista, en tanto en cuanto el término *studia humanitatis* indica un énfasis especial en el hombre y sus valores, y por esta razón la dignidad del hombre fue un tema favorito en una parte, que no en la totalidad de los humanistas renacentistas. Sin embargo, no deberíamos olvidar nunca que para todos ellos sólo existió un camino para percibir y alcanzar estos valores e ideales humanos: a través de los estudios clásicos y literarios; es decir, humanistas.

Este papel profesional que jugaron los *studia humanitatis* en la Italia renacentista nos ayuda a entender sus antecedentes medievales; los cuales no hay que buscarlos en la filosofía o teología escolásticas del siglo XIII, que siguieron floreciendo durante todo el período renacentista, tanto dentro de Italia como fuera, y que actuaron, por así decir, en un compartimento del saber diferente. A mi entender, hubo tres fenómenos medievales que contribuyeron al auge del humanismo renacentista, si bien sufrieron una transformación como consecuencia de su misma combinación, si no por otras razones. El primero fue la retórica formal o *ars dictaminis*, la cual había florecido en la Italia medieval como técnica para redactar cartas, documentos y discursos oficiales, y como adiestramiento de la clase de los cancilleres y secretarios que componían dichas cartas y documentos para los papas, emperadores, obispos, príncipes y ciudades-repúblicas. El segundo influjo medieval en el humanismo renacentista fue el estudio de la gramática latina tal y como se había cultivado en las escuelas medievales, y especialmente en las escuelas francesas, en las que dicho estudio se había combinado con la lectura de los poetas y prosistas clásicos latinos. Este influjo se sintió en Italia hacia finales del siglo XIII, época en que se consideró el estudio e imitación de los autores clásicos latinos como el requisito para redactar elegantemente las cartas y discursos que se suponía que los retóricos profesionales debían escribir. El tercer antecedente medieval del humanismo renacentista nos lleva lejos de las tradiciones del occidente latino; nos referimos en concreto al oriente bizantino. En efecto, el estudio de la literatura clásica griega, prácticamente desconocida en la Europa occidental, con la posible excepción de las áreas grecoparlantes del sur de Italia y Sici-

lia, había sido acometido de manera más o menos continuada en la Constantinopla medieval. Cuando los humanistas italianos de finales del XIV empezaron a combinar el estudio de la lengua y literatura clásica griega con el de la literatura latina y la retórica formal, se convirtieron *ipso facto* en alumnos de los sabios bizantinos. Se ha reconocido sin duda este hecho desde hace tiempo; no obstante, aún quedan por estudiarse algunos de sus aspectos.

Cuando el humanismo italiano se hubo desarrollado, pasando de estos factores decisivos al ámbito de su propia configuración, tal como se logró en los siglos XV y XVI, lo encontramos asociado con dos profesiones principalmente. Los humanistas representan la clase de los maestros profesionales de las disciplinas humanistas tanto en las universidades como en los Institutos de Enseñanza Media; pero representan también la clase de los cancilleres y secretarios profesionales que redactaban los documentos, cartas y discursos requeridos por su cargo. Aunque los humanistas de las universidades tenían que competir con los profesores de filosofía, teología, jurisprudencia, medicina y matemáticas, los humanistas de los centros de enseñanza media acabaron dominando este mundillo ya que eran ellos quienes suministraban prácticamente toda la materia. De ahí que lograran ejercer un influjo «formativo» sobre generaciones enteras de gente educada, parte de la cual jugaría un papel activo en el saber y en la escritura humanista, aunque nunca llegara a ser profesores o cancilleres humanistas profesionales. Entre estas personas hay que incluir a príncipes y hombres de Estado, a clérigos y hombres de negocios, e incluso a artistas, poetas, filósofos, teólogos, juristas y médicos. Hacia mediados del siglo XV, el influjo del humanismo había penetrado en todas las áreas de la civilización italiana; y durante el siglo XVI empezó a dejarse sentir en los demás países europeos.

II

Si queremos formarnos una idea de la transcendencia del humanismo italiano, hemos de intentar primero echar un vistazo a sus contribuciones literarias y académicas, las cuales constituyen un acervo tal de materiales todavía en estado de manuscritos y de primeras ediciones que se nos quitan las ganas de abordar la tarea; y ello no sólo por la cantidad de escritos de que se dispone, sino sobre todo porque la mayoría de los mismos están todavía sin explorar. Comencemos por las contribuciones de los humanistas al saber clásico en general. Si bien es cierto que en la Edad Media se había conocido una buena parte del corpus de la literatura latina, conviene afirmar que los humanistas italianos extendieron el conocimiento de esta literatura casi hasta sus límites

actuales al descubrir los manuscritos de un buen número de autores que habían estado prácticamente olvidados durante el período precedente. Para que se vea claro la importancia de tal contribución, nos bastará con referirnos a los descubrimientos de los manuscritos de Poggio Bracciolini, y mencionar algunos de los autores o textos más importantes redescubiertos de este modo para la lectura pública; nos referimos a Lucrecio, Tácito y a algunos de los discursos y diálogos de Cicerón. No menos importantes fueron las contribuciones de los humanistas al estudio y difusión de los autores y escritos latinos que habían estado disponibles durante los siglos medios. El número de las copias humanistas de esos textos clásicos latinos es ciertamente muy grande, lo cual muestra de por sí cómo el auge de los estudios clásicos durante el período renacentista contribuyó a la difusión de tales textos. No sólo hubo numerosas copias en el siglo XV de autores clásicos latinos; una biblioteca mediana contenía en el Renacimiento más textos clásicos latinos, en proporción a la literatura religiosa o medieval o incluso contemporánea, que en los siglos anteriores.

La amplia difusión de los textos clásicos alcanzó nuevas proporciones tras la introducción de la imprenta, la cual permitió numerosísimas ediciones de los clásicos, debido a los esfuerzos de los editores humanistas, y a veces, de los impresores. La labor realizada por los humanistas con estos textos no se limitó a una copia mecánica. Desarrollaron un sentido agudo de la corrección de la gramática y del estilo del latín clásico. Desarrollaron asimismo con éxito un método de crítica textual: al comparar los textos de varios manuscritos antiguos y enmendar los textos, eliminaron los errores hallados en los manuscritos. Más aún, los humanistas acometieron con ardor la tarea de comprender y explicar los pasajes difíciles de los autores clásicos. Crearon así una amplia literatura de comentarios que fue más allá de las aulas donde explicaban, y de este modo no sólo continuaron la labor de los gramáticos medievales, sino que también la ampliaron y mejoraron considerablemente. En todo esto fueron los humanistas los verdaderos precursores de la erudición clásica moderna. En su doble preocupación por estudiar e imitar la literatura clásica latina, y en íntima conexión con su labor educativa, los humanistas se mostraron unos estudiosos celosísimos de la lengua y vocabulario del latín clásico, de su ortografía, gramática, métrica y prosodia, así como de su estilo y géneros literarios. Para entender el contenido de la literatura antigua y aplicarlo a sus propios fines, investigaron la historia y mitología antiguas, así como las costumbres e instituciones antiguas. Y, en su esfuerzo por tomar en consideración todo tipo de pruebas para el estudio de la civilización antigua, prestaron también especial atención a las inscripciones y

monedas, y a los camafeos y estatuas de dicha época; empezaron así a desarrollar las disciplinas auxiliares que se conocen con el nombre de epigrafía, numismática y arqueología.

El campo del saber griego requería un esfuerzo todavía mayor, puesto que no tenía antecedentes propiamente dichos en el occidente latino, además de que incluso durante el período renacentista el número de buenos conocedores del griego fue considerablemente menor que el de los latinistas. En esto los humanistas italianos comparten con los maestros y contemporáneos bizantinos el mérito de haber traído a las bibliotecas occidentales el enorme cuerpo de manuscritos griegos en los que se habían conservado los textos de la antigua literatura griega, precisamente en el momento mismo en que el imperio bizantino era amenazado y definitivamente destruido por la conquista turca. Los estudiosos renacentistas hicieron con los escritores clásicos griegos lo que habían hecho con los escritores romanos: copiar, imprimir, editar y exhibir sus obras, a la vez que estudiar la gramática, el estilo y los temas de dichos autores. También hicieron algo cuya importancia histórica no se ha valorado lo suficiente: traducir enteramente al latín todo el cuerpo de la literatura clásica griega. Esta tarea nos resulta todavía más impresionante si pensamos que el griego era entendido o dominado solamente por unos cuantos estudiosos, toda vez que, durante todo el período renacentista, el latín fue la lengua leída y escrita ordinariamente por todos los eruditos de la Europa occidental. Hacia 1600 los traductores humanistas habían ofrecido a los lectores occidentales todo el corpus de la antigua literatura griega.

La cantidad de literatura griega disponible en latín había sido mucho menor en los siglos medios. Había comprendido un cierto número de escritos filosóficos, teológicos y científicos, pero excluyendo todo tipo de poesía, historiografía u oratoria. Como resultado de la actividad traductora de los humanistas renacentistas, el occidente dispuso por vez primera de un amplio cuerpo de escritos griegos antiguos: todos los poetas, incluidos Homero y los trágicos; todos los historiadores, incluidos Herodoto y Tucídides; y todos los oradores, incluidos Isócrates y Demóstenes. Incluso en los campos en que habían abundado los textos griegos en la Edad Media, se tuvo ahora acceso a muchísimos más textos: no sólo Aristóteles y Proclo y un poquito de Platón, sino todo Platón y Plotino, junto a Epicuro, Epicteto y Sexto Empírico; no sólo algunos, sino todos los escritos griegos sobre medicina, matemáticas y astronomía; además de todos los autores patrísticos griegos. Esto supuso un cambio radical en el material de lectura del investigador corriente, y los efectos estaban destinados a hacerse sentir no sólo en la literatura, sino también en la filosofía, la teología y las ciencias.

III

Pasemos del quehacer erudito de los humanistas italianos a sus producciones literarias originales, que estuvieron completamente influidas por su erudición y por su deseo de imitar los modelos de los clásicos en todo tipo de escritura. Me gustaría explicar sobre este punto que la mayoría de la escritura original de los humanistas se realizó en latín, de modo que les fue fácil imitar los modelos latinos clásicos en el mismo medio lingüístico. Sin embargo, muchos humanistas escribieron también parte de sus obras en lengua vernácula italiana, e incluso los escritores que utilizaron sólo la lengua vernácula y no pudieron ser clasificados como eruditos humanistas fueron influidos en varios sentidos por el saber y manera de escribir humanista de su tiempo.

Una buena porción de la producción literaria de los humanistas la podemos encontrar en sus cartas. La redacción de cartas oficiales fue, naturalmente, una parte importante de su actividad profesional. Como cancilleres y secretarios, los escritores hicieron de «negros» de los príncipes y los gobiernos de cada ciudad, y las cartas oficiales, los manifiestos y demás documentos políticos sirvieron entonces, como sirven también en nuestros días, para expresar y difundir los intereses, la ideología y la propaganda de cada gobierno, y a menudo para acompañar la guerra de la espada con una guerra de la pluma. Por consiguiente, las cartas oficiales de los humanistas son unos documentos que ilustran el pensamiento político del período, con tal de que tengamos en cuenta las circunstancias concretas en las que se escribieron tales documentos y no tomemos cada afirmación al pie de la letra cual expresión de las convicciones personales del escritor. Las cartas privadas de los humanistas constituyen un cuerpo de material todavía mayor, que aún no ha sido suficientemente explorado. Las cartas privadas no fueron simplemente un vehículo de comunicación personal; iban destinadas desde el principio a ser copiadas y leídas como verdaderas composiciones literarias. El escritor de cartas humanista imitó conscientemente el ejemplo clásico de Cicerón y Séneca, y escribió, reunió y publicó sus cartas con la finalidad de que sirvieran de modelos a sus discípulos y sucesores. Más aún, la carta desempeñó algunas funciones periodísticas en una época en que no existía la prensa y las comunicaciones eran lentas e inciertas. Finalmente, la carta fue el sustituto ideal de un tratado de contenido erudito, literario o filosófico; y digo ideal porque los humanistas gustaron de hablar de sus experiencias y opiniones de una manera personal y subjetiva, en primera persona. En otras palabras, que la carta, por ser más personal que el tratado, desempeñó las funciones del ensayo, siendo efectivamente su precursor literario.

Otro género literario muy amplio que fue cultivado por los humanistas y estuvo íntimamente unido a su actividad profesional fue el discurso. Es verdad que, en sus discursos lo mismo que en otras composiciones, los humanistas gustaron de imitar los modelos clásicos. Sin embargo, deberíamos añadir que la Italia renacentista heredó de la Italia medieval toda una serie de ocasiones para pronunciar discursos no precisamente comparables con los ejemplos de la oratoria antigua, sino enraizados más bien en las costumbres e instituciones medievales. Se puede decir que existe una avalancha real de discursos humanistas, y aunque muchos de estos productos efímeros debieron perecer con la ocasión que les dio origen, ha llegado hasta nosotros un número sorprendentemente grande de los mismos. Muchos de ellos fueron compuestos obviamente con sumo cuidado y con la intención y ambición de que sirvieran de modelos a alumnos y seguidores. Los humanistas, naturalmente, fueron las personas encargadas de escribir los discursos exigidos por la circunstancia. Hubo muchas oraciones fúnebres que generalmente nos informan más de la vida y milagros del fallecido que cualquier panegírico pronunciado en una ceremonia fúnebre de nuestros días. Había igualmente discursos municipales, al parecer un desarrollo literario a partir de la fórmula del contrato exigido por la ley lombarda. Una gran cantidad de discursos fueron compuestos para las ceremonias en las escuelas y universidades: discursos para la entrega de diplomas ensalzando los estudios o una disciplina en concreto; discursos inaugurales al principio de un curso de conferencias o de una disputa pública (el famoso discurso de Pico pertenece a este último tipo); discursos pronunciados tanto por profesores como por estudiantes después de un examen y en otras muchas ocasiones académicas. Otro amplio cuerpo de discursos estuvo ligado con la vida política de la época, o al menos con las ceremonias públicas que le acompañaban: había discursos pronunciados por embajadores ante los príncipes y gobiernos a los que habían sido destinados, y en especial ante un nuevo papa; discursos de bienvenida a un distinguido visitante extranjero; y discursos dirigidos a obispos, gobernadores o magistrados recién elegidos, con las réplicas apropiadas. Son más raros, aunque no inexistentes, los discursos del tipo al que pertenecen las más famosas obras maestras de la oratoria antigua: los discursos políticos pronunciados durante las deliberaciones de un consejo o asamblea pública, o los discursos forenses en un juicio o pleito públicos delante de un tribunal de justicia. En otras palabras, que el discurso humanístico estuvo raramente ligado a ocasiones de importancia política o legal, estando compuesto las más de las veces para ocasiones «decorativas». Estaba considerado sin duda como una especie de entretenimiento público, compitiendo muchas veces con una función

musical o dramática. Muchos discursos humanistas fueron a todas luces grandemente admirados por los contemporáneos, y aunque sea costumbre de los historiadores despacharlos con la etiqueta de oratoria vacía, he de confesar que he leído con placer muchos de ellos y que los he encontrado bien escritos, así como interesantes por sus ideas e información política.

Otro gran cuerpo de los escritos de los humanistas lo hallamos en su historiografía. Se tiene tendencia a afirmar que ello es debido en gran parte a su interés por la erudición, y que por tanto concentraron sus esfuerzos en la historia antigua. Sin embargo, esto es verdad sólo para una pequeña parte de su producción histórica. En la mayoría de los casos, las obras históricas de los humanistas estuvieron ligadas a su actividad profesional, en tanto en cuanto se esperaba que el canciller o el secretario de un príncipe o de una ciudad hiciera también de historiador. El tipo del historiador de corte o de ciudad debidamente pagado, que encontramos también ocasionalmente en la Italia medieval, se hace habitual durante el Renacimiento italiano. Como consecuencia de ello, la mayoría de las obras históricas de los humanistas son historias de las ciudades o países o familias principales y, por razones obvias, se centran por lo general en la Edad Media y en su propia época más que en la antigüedad clásica. Así, encontramos historias humanistas de Florencia y Venecia, de los papas, los duques de Milán, o la familia de los Gonzaga; y hacia la segunda mitad del siglo XV, los humanistas italianos empiezan a ser empleados como historiógrafos oficiales por los reyes de Hungría, Polonia, España, Inglaterra y Francia, así como por los emperadores alemanes.

Los trabajos humanistas sobre historia poseen unas cuantas peculiaridades, buenas y malas. Están a menudo escritos en un latín altamente retórico, y muestran el influjo de la historiografía clásica en el empleo de los discursos ficticios. Como eran generalmente encargos del mismo Estado o ciudad cuya historia había que escribir, existe un elemento de elogio y partidismo regional o dinástico, algo que creo no está totalmente ausente en las historias nacionales de los tiempos modernos. Por otro lado, los humanistas no dieron mucha credibilidad, por lo general, a los milagros y evitaron las especulaciones teológicas, tendiendo a explicarse los acontecimientos históricos a partir de fundamentos estrictamente racionales. Más aún, tuvieron a menudo acceso a los archivos y documentos originales que ilustraban el tema de su historia, y emplearon un tipo de documentación y de crítica histórica más exacto que el que había sido corriente durante los siglos anteriores. El tratado de Valla sobre la Donación de Constantino es un ejemplo famoso de crítica histórica en el siglo XV; en el siglo XVI descubrimos a humanistas como Sigonio; todos

ellos han de ser considerados por su erudición y justeza crítica como los precursores directos de los grandes historiadores de los siglos XVII y XVIII.

Otra rama de la literatura histórica que fue muy cultivada por los humanistas es la biografía. Ahí estaba el modelo de Plutarco y de otros escritores antiguos; y hay que decir que no escaseaba la demanda de biografías en la época que estudiamos, y no sólo de príncipes o santos, sino también de hombres de estado y ciudadanos distinguidos, de poetas y artistas, de sabios y hombres de negocios. Como los retratos pintados de la época, la literatura biográfica refleja el llamado individualismo del período; es decir, la importancia dada a las experiencias, opiniones y logros personales, y el ansia de ver todo ello perpetuado en una distinguida obra de arte o de literatura.

Existen otros tipos de composiciones humanistas en prosa que podríamos relacionar con la actividad del orador más que con la del historiador, y que podemos mencionar sólo de pasada, aunque dichos tipos constituyen una buena parte, y famosa además, de su producción. Una de las tareas del orador estaba definida tradicionalmente a partir del elogio o la recriminación, y esta tarea fue tomada bastante literalmente en el Renacimiento. Hubo muchas invectivas políticas escritas en nombre de un gobierno contra los enemigos del mismo, y numerosas invectivas personales compuestas por los humanistas contra sus rivales. Hubo muchas observaciones tremendas, que probablemente fueron tomadas menos en serio por los lectores de la época que por los entendidos de nuestros días, pero que muestran bien el amor de los humanistas al chismorreo. Éste es otro de los aspectos del «individualismo» renacentista, y aunque el amoral critiqueo no es sólo una característica de este período, sí lo es la inclinación a incorporarlo en la literatura editada —y en la de altos vuelos—. En el otro extremo descubrimos la literatura del elogio, de las loas numerosas de los príncipes y las ciudades, a veces de gran utilidad por sus detalles biográficos y descriptivos, así como la loa de las diferentes artes y ciencias, por lo general comparadas favorablemente con algunas de las disciplinas rivales. También estuvieron de moda las descripciones de las fiestas; nos han llegado encantadoras descripciones de torneos o batallas con bolas de nieve en una prosa latina que parece competir más o menos intencionadamente con similares descripciones escritas en verso o en italiano. La literatura en prosa de los humanistas rivalizó también con la literatura vernácula tras tomar de ésta la forma narrativa de la historieta o Novella, a veces traduciendo tales historias del italiano al latín y a veces componiendo relatos originales en latín, algunos de los cuales alcanzarían una popularidad tremenda. Por último, la prosa humanista asumió también un garbo más

ligero y humorístico en las colecciones de anécdotas y relatos jocosos que nos han llegado del período renacentista.

Los humanistas se consideraron como oradores y poetas, siendo la coronación del poeta una de las ceremonias y honores favoritos de los mismos. Su idea de la poesía estaba bastante lejos de la noción romántica moderna del poeta creador. Para ellos, la poesía era mayormente la habilidad para escribir versos, especialmente en latín. Esto era algo que se podía enseñar y aprender, al menos en cierta medida. También estuvieron convencidos de que cualquier forma o tema literario podía tratarse lo mismo en verso que en prosa, y lo mismo en latín que en lengua vernácula; así, aceptaron como poesía bastante material que sería rechazado por los patrones modernos, más severos al respecto. Más aún, el estudio e interpretación de los antiguos poetas estaban considerados como parte del quehacer poético, dado que el componer versos dependía del conocimiento e imitación de los poetas clásicos. Todo esto puede explicarnos por qué una vasta parte de la literatura humanista pertenece a la categoría de poesía, entendida en sentido lato. En esta parcela extensísima, las piezas dramáticas representan una parte relativamente pequeña, aunque este exiguo lote de material tenga su importancia histórica. Algunas de las obras de teatro humanistas llegaron a ser muy conocidas, y en el siglo XV se representaron en las escuelas y en las cortes numerosas obras en latín, clásicas y humanistas. Éste fue sin duda uno de los factores que contribuyeron al auge de la literatura dramática en el siglo XVI. También la égloga o poema pastoril tuvo un buen número de cultivadores, según el modelo de Virgilio y de otros antiguos, y cuando este tipo de poesía se transfirió a la lengua vernácula, tomando un cariz más dramático, el camino estaba ya preparado para la enorme popularidad de que gozó la poesía bucólica hasta entrado el siglo XVIII. La poesía humanista incluye especímenes de la sátira y de la oda, si bien esta última tendió a escasear a causa de sus dificultades métricas, que tan sólo unos cuantos maestros consumados podían dominar. Mucho mayor es el volumen de la poesía épica. Incluye traducciones en verso de Homero y otros poetas griegos, e incluso de la *Divina comedia* de Dante. Esta masa de producciones se puede calificar de histórica, mitológica y didáctica, en correspondencia directa con los modelos clásicos disponibles. Existen largos poemas de historia antigua, como el *Africa* de Petrarca, sobre las guerras contemporáneas, en alabanza de príncipes y ciudades o del descubrimiento de Colón. Varios mitos antiguos se convirtieron en el tema de largos poemas épicos, y algunos humanistas se atrevieron incluso a escribir un suplemento a la *Eneida* de Virgilio. Se hizo asimismo un esfuerzo grande para aplicar la forma de la épica clásica a temas cristianos, y existen bastantes poemas que

tratan de la vida de Cristo o de los santos. Por último, existen poemas didácticos sobre toda una serie de temas como, por ejemplo, la astronomía o la astrología, la poética y la historia natural, el gusano de la seda o el juego del ajedrez, por citar tan sólo algunos de los ejemplos más famosos.

Con todo, la casi totalidad de la poesía humanista adopta la forma de la elegía y el epigrama, dos tipos de poesía estrechamente relacionados entre sí por su forma métrica y por ser comparativamente de fácil composición. La elegía es el más largo de los dos y el más serio por su contenido; la mayoría de las veces describe el amor que siente el poeta por una bella muchacha en toda la variedad de las fases y episodios del mismo. Hay bastantes elegías dispersas muy populares, si bien muchos de los grandes —y pequeños— poetas intentaron conseguir la fama mediante ciclos enteros de elegías reunidas en libros, según el modelo de Ovidio, Propercio o Tibulo. Algunas elegías pertenecen a los mejores especímenes de la poesía humanista, y algunos poetas famosos, como Pontano o Poliziano, destacaron en este campo particular.

Mucho más numerosa y común que la elegía es la referida forma del epigrama. Fue la forma favorita de la poesía humanística más corta y menos seria que la elegía, permitiendo además una mayor variedad en cuanto a contenido y tono. Un buen número de escritores humanistas nos han dejado colecciones de epigramas. Algunos de ellos son habilísimos en plasmar la elegancia formal y tocan los temas más dispares. Incluyen muchas piezas frívolas e indecentes, de las que la Antología griega y Marcial ofrecían generosos precedentes. Además de esto, el principal atractivo de las colecciones incluso más modestas es de orden histórico: muchas de ellas están dirigidas a personas y contienen alusiones históricas, biográficas o literarias que constituyen a menudo una nueva fuente de información sobre las escasas pruebas documentales que encontramos en otros géneros. Hubo una producción masiva de epigramas ocasionales, igualmente irregulares en cuanto a su mérito literario, e igualmente repletos de interés histórico. También hubo concursos literarios en ocasiones concretas, como, por ejemplo, con motivo de un torneo, y en especial a la muerte de una persona famosa o de un joven particularmente bello; el siglo XV presenció el auge de la miscelánea literaria, colección de versos compuestos por diferentes poetas con motivo de la boda o el entierro de alguna persona particular, género destinado a perpetuarse durante varios siglos en muchos países. Tras su aparición en tiempos de Plutarco, los epigramas en alabanza de las obras de un amigo siguieron siendo populares; estos versos laudatorios se solían añadir como una especie de prólogo a los manuscritos o ediciones del amigo.

Espero que esta breve panorámica haya dado al menos una idea general de la masa y variedad impresionantes de la poesía humanista en latín, poniendo así de manifiesto que esta producción estaba destinada a tener sus repercusiones también en las literaturas vernáculas del mismo período, tanto en el estilo y la forma como en el contenido, ya que muchos de los poetas más representativos en lengua vernácula de Italia y otros países habían recibido una formación humanista y a veces incluso escribieron y compusieron sus obras lo mismo en latín que en lengua vernácula. La opinión de que el latín y la literatura vernácula representaron en el Renacimiento dos campos hostiles y mutuamente excluyentes ha tenido un arraigo especial entre muchos historiadores de la literatura desde la época del romanticismo; esto ha sido, junto con la ignorancia del latín, una de las principales causas del menosprecio de que ha sido objeto la literatura humanista en latín; sin embargo, esta postura no corresponde en absoluto a los hechos históricos tal y como han llegado a nuestro conocimiento.

IV

Paso ahora a la última rama de la literatura humanista, que es con mucho la más importante para el estudiante de filosofía y de la historia intelectual, y que indudablemente posee una enorme significación intrínseca, si bien representa sólo un pequeño sector de los escritos humanistas; me refiero a los diálogos y tratados que versan de temas morales y de carácter filosófico. La filosofía moral fue manifiestamente una parte significativa de las preocupaciones humanistas; a Petrarca le gustaba mucho ser llamado filósofo moral, y muchos profesores humanistas enseñaron dicha materia en varias escuelas y universidades. De hecho, los tratados morales de los humanistas son una fuente importante si queremos entender los intereses, el gusto y a veces la sabiduría de la época. También nos ayudan a conocer las opiniones de humanistas concretos sobre temas particulares. No obstante, no puedo por menos de disentir de algunos de mis colegas en el estudio de la historia de la filosofía, que pretenden reconstruir a partir de los tratados humanistas un cuerpo de opinión filosófica uniforme que sería común a todos los humanistas, por lo que se distinguirían de los filósofos de otras épocas. No puedo evitar el pensar que por cada opinión expresada por un humanista en uno de sus escritos, podemos hallar opiniones diferentes, e incluso opuestas, expresadas sobre el mismo tema por otros humanistas o incluso por el mismo humanista en otra parte de su obra. En cada caso hemos de considerar detenidamente el objetivo concreto para el

que se ha escrito una obra dada, así como las numerosas citas tomadas de los autores clásicos (citas que las más de las veces no se identifican ni siquiera explícitamente) y la preocupación por la elegancia literaria formal junto con el rechazo consciente de la lengua técnica, rechazo que refleja la imitación de Cicerón por parte del autor. En muchos ejemplos, aunque no en todos, los humanistas parecen más interesados en airear y discutir varias opiniones posibles sobre una cuestión dada que en tomar firmemente partido en cualquier sentido. Pero, a pesar de esto, los humanistas muestran claramente un marcado interés por algunos problemas especiales, y la mayoría se inclina por una visión concreta de la problemática. Los humanistas escribieron numerosos tratados sobre la felicidad o el bien supremo, el tema más tratado en la antigua filosofía moral, escorándose más veces del lado moderado de Aristóteles que de las opiniones extremas de los estoicos o epicúreos, si bien estos últimos tuvieron también famosos seguidores en la época... Gustan de disertar acerca de virtudes concretas, poder de la fortuna, insistiendo generalmente en el hecho de que la razón humana puede vencer a la fortuna, al menos dentro de ciertos límites. Escribieron gran cantidad de páginas sobre la educación, y defendieron la lectura de los clásicos por razones tanto morales como intelectuales. Un tema favorito fue el de la nobleza, poniendo el mérito por encima del nacimiento a la hora de buscar la causa de la misma. Debatieron de manera variada sobre los méritos de la vida activa y contemplativa, así como sobre la vida de casado y de soltero. Trataron asimismo el tema de los deberes de una profesión particular, incluida la del monje o el clérigo. Escribieron sobre la familia y el Estado, adaptando los antiguos preceptos procedentes de diferentes fuentes a las circunstancias concretas de su propio tiempo y país. Discutieron también sobre los méritos relativos de una república y una monarquía, y muchos de ellos ensalzaron las virtudes del gobierno republicano, especialmente si escribían en Florencia o Venecia. Hablaron de los méritos del derecho y la medicina, de la literatura y el servicio militar, de los tiempos antiguos y modernos. Muchos de estos temas son interesantes, aunque no tratados en profundidad, y se podría aprender muchísimo más si se estudiara la parte de esta literatura que todavía queda por explorar y publicar. Con todo, sigo manteniendo, en el estado actual de mis conocimientos, que la contribución de los humanistas italianos no reside en ninguna opinión concreta, que casi todos ellos habrían defendido, ni en ninguna argumentación ofrecida como base de dichas opiniones.

Su contribución es mucho más intangible e indirecta. Reside en el programa educativo que pusieron en marcha; a saber, en la propagación del saber clásico por todas las escuelas, y en el énfa-

sis que pusieron en el hombre y en su dignidad, lo que aparecía implícito en el eslogan de los *studia humanitatis*, y que fue defendido explícitamente por muchos —aunque no por la totalidad— de los humanistas. Reside asimismo en la convicción, quizá errónea, de que mediante este estudio e imitación de los clásicos, habían producido un «renacimiento» del saber y de la literatura, así como de las artes y las ciencias, con lo que la humanidad volvía a las alturas de la antigüedad clásica tras un largo período de decadencia. Esta visión del problema ha sido particularmente impugnada por los estudiosos actuales de la Edad Media, pero sigue inspirando aún nuestra tradicional división de la historia por períodos. Reside igualmente en el debate elegante y no técnico de problemas humanos concretos, que fueron de interés general para los lectores educados de la época pero que fueron pasados por alto por los filósofos técnicos, los lógicos escolásticos y los físicos. Y reside, sobre todo, en la enorme cantidad de nuevos materiales antiguos puestos a la disposición de los amigos de la filosofía; ello posibilitó el que éstos pudieran resucitar en todo su esplendor las doctrinas antiguas del platonismo, el estoicismo, el epicureísmo y el escepticismo, así como el mismo aristotelismo sobre la base de fuentes griegas en vez de árabes, y el que pudieran por fin intentar buscar nuevas soluciones filosóficas independientes de cualquier fuente antigua en particular. Todo esto influyó decisivamente en el pensamiento filosófico del período renacentista. Personalmente, no consideraría esto como una parte del humanismo ya que implicó muchas tradiciones y problemas de origen diferente; mas todo esto fue sin duda influido por el humanismo y no habría sido posible sin el trabajo y las actitudes de los humanistas.

Lo que he dicho sobre el impacto del humanismo italiano en la filosofía puede decirse también, haciendo las debidas modificaciones, de todas las demás ramas de la civilización renacentista. La mayoría de los humanistas italianos no tuvo el oficio de teólogos (y algunos de ellos fueron sin duda cristianos indiferentes, si bien resulta difícil probar que hubiera algunos paganos propiamente hablando). Sin embargo, algunos de ellos se adelantaron a Erasmo y a los reformadores en la aplicación de los útiles de la erudición clásica a los textos cristianos y en la preparación de la senda de una especie de filosofía sacra. Hubo muchas nuevas ediciones y traducciones de los Padres de la Iglesia, e incluso algunas de la Biblia, y los métodos de la crítica textual e histórica fueron utilizados de manera consciente y concienzuda para este fin. La insistencia de los humanistas en las fuentes originales y su desconfianza y crítica de la dialéctica escolástica iban a tener repercusiones en teología lo mismo que en filosofía. En la historia de las ciencias, los méritos y logros de los siglos medios han sido

enfatizados con justicia por los historiadores recientes. No obstante, si bien la Edad Media poseyó una importante selección de escritos griegos sobre matemáticas, astronomía y medicina, los traductores humanistas añadieron textos importantísimos en estos campos así como en geografía. La mayor parte de los humanistas no tuvo que ver nada con los científicos profesionales; sin embargo, muchos científicos de los siglos XV y XVI recibieron una educación humanista y fue sólo en aquella época cuando se preparó el camino para descubrimientos enteramente nuevos. En jurisprudencia, fue el saber humanista lo que aportó una comprensión histórica de las fuentes del derecho romano durante el siglo XVI, lo mismo que las traducciones humanistas de la antigua literatura filosófica, histórica y retórica venían a renovar el debate de la teoría política. En arquitectura y en las artes decorativas, el clasicismo dominante de la época trajo una resurrección de antiguos estilos y formas, toda vez que el renovado interés por la historia clásica, la mitología y la alegoría enriquecía los temas de la pintura y la escultura —fenómeno que perduraría hasta entrado el siglo XIX—. Incluso en música, terreno en el que no se conservaba ningún espécimen clásico, el estudio, e incluso la falsa interpretación de la teoría clásica, tuvo un efecto importante en su desarrollo durante la última parte del siglo XVI. En resumidas cuentas: el humanismo italiano fue esencialmente casero en un compartimento particular de la civilización renacentista, si bien su influjo se extendió progresivamente a partir de dicho centro, afectando a todas las demás zonas.

Más aún, su influencia no se limitó solamente a Italia, sino que sus huellas se pueden encontrar por toda Europa, para bien o para mal, al menos pasada la primera mitad del siglo XV. Estudiantes de toda Europa abarrotaban las aulas de las universidades italianas, aprendían los métodos y las fuentes del humanismo italiano y volvían a casa con muchas ideas y gustos nuevos así como con muchos libros comprados o copiados, que todavía se pueden hallar en las bibliotecas de la Europa del norte, del oeste o del este. Se leyó y copió estos mismos textos, para imprimirlos posteriormente fuera de Italia, algunos de ellos con algunos añadidos. Muchos humanistas italianos tuvieron la ocasión de viajar al extranjero y difundir sus intereses mediante sus asociaciones personales y profesionales, cuando no mediante la enseñanza directa; marcharon como embajadores de los gobiernos italianos, o como exiliados políticos y —después— religiosos, o como cancilleres o profesores al servicio de gobiernos extranjeros. El intercambio de libros y de personas fue entonces, como ahora, un factor importante para la comunicación cultural, y en dicha época el humanismo italiano ofreció mucho de lo que era ignorado o despreciado en los otros países. En el siglo XVI, el humanismo se

volvió menos dependiente de Italia y echó raíces en otros países. Algunos sabios, como Erasmo y Moro, Vives y Budé, fueron iguales o superiores a sus contemporáneos italianos y a menudo se resistieron a pagar el debido tributo a sus predecesores italianos; mas, si bien debieron ciertamente muchísimo a sus tradiciones indígenas lo mismo que a sus talentos personales, no obstante, desde nuestra perspectiva, no debemos negar que fueran continuadores y cultivadores de las tradiciones del humanismo italiano, y que su obra, por novel y original que fuera, no habría sido posible sin la de sus predecesores italianos.

Espero que este breve repaso a una vasta zona del saber y de la literatura del Renacimiento haya dado al menos una idea general de la contribución y transcendencia histórica del humanismo italiano. Algunas de las obras de los humanistas pueden ser de valor discutible, o de poca importancia desde un punto de vista moderno. Pero quisiera subrayar dos puntos a este respecto. En primer lugar, y como resultado del humanismo renacentista, el clima intelectual cambió completamente entre 1300 y 1600, como lo prueba, por ejemplo, en filosofía la distancia existente entre el aquínate y Descartes. Incluso en los campos en que los humanistas no formularon ninguna nueva idea, en filosofía o en las ciencias, posibilitaron dichas ideas desbrozando el terreno de algunas tradiciones medievales y poniendo a la disposición general toda una serie de fuentes antiguas. En el siglo XVI, el humanismo no fue sustituido por las reformas protestante y católica, como pretenden muchos historiadores, ya que no era una teología, sino una tradición literaria y erudita que sobrevivió tanto en los países católicos como protestantes. En el ámbito de la filosofía y las ciencias, el humanismo fue definitivamente sobrepasado durante el siglo XVII por los nuevos desarrollos que habían empezado con Galileo y Descartes, desarrollos que habían sido preparados en parte por el humanismo como tal. Sin embargo, los trabajos de los humanistas, y los de los pensadores renacentistas influidos por el humanismo, se seguirían leyendo todavía hasta el siglo XVIII y entrado el XIX, alimentando aún de este modo muchas corrientes secundarias del pensamiento y de la literatura durante dicho período. El ideal de la educación humanista dominó las escuelas de enseñanza media de occidente al menos hasta principios del siglo actual, y todavía sobrevive en el término «humanidades» que solemos emplear, y que denota un residuo de los *studia humanitatis*. Más aún, el humanismo renacentista fue el verdadero ancestro de nuestro saber filológico, histórico y literario, así como la lógica, física, matemáticas y medicina medievales y renacentistas preludian las sucesivas fases de la ciencia moderna.

La segunda, y más importante, lección que quisiera sacar del

lugar que ocupa el humanismo en la civilización renacentista es la siguiente: en nuestro tiempo, las humanidades se encuentran a la defensiva por todas partes, y nos vemos amenazados, por así decir, por la negra perspectiva de un mundo basado exclusivamente en la vida práctica, la ciencia, la religión y un arte desprovisto de contenido intelectual. En contraste, vemos en el Renacimiento un vasto cuerpo de humanidades; es decir, un saber secular que es independiente, al menos parcialmente, de la vida práctica, de la ciencia, la religión y las artes, y que ocupa un lugar grande e importante en las preocupaciones e iniciativas de la época, siendo a su vez capaz de ejercer un influjo profundo y fructífero en todas las demás áreas de la actividad humana. Esperemos que las humanidades, tal y como las conocemos, sobrevivan a este bache y desempeñen de nuevo una función productiva de características similares.

II

EL PENSAMIENTO MORAL DEL HUMANISMO RENACENTISTA*

En la tradición occidental que comenzó con la antigüedad clásica y persistió durante la Edad Media hasta los tiempos modernos, el período comunmente llamado «Renacimiento» ocupa un lugar propio y presenta unas características particulares. Los historiadores se han esforzado durante mucho tiempo, y de manera variada, por describir la civilización del susodicho Renacimiento. Como resultado de ello, se han producido tantas controversias al respecto que el llamado «problema del Renacimiento» se ha convertido en tema central de una profusa literatura independiente.

La concepción tradicional del Renacimiento fue formulada hace exactamente cien años por Jacob Burckhardt. Desde una síntesis inteligente de la Italia del siglo XV y principios del XVI, describió los logros de dicho período en el terreno de las artes, la literatura y la erudición, y destacó como características generales el individualismo, la reemergencia de la antigüedad y el descubrimiento del mundo y el hombre. Este cuadro lo difundió y popularizó J. A. Symonds y otros, los cuales insistieron en las tendencias paganas del período más que el citado Burckhardt. Otros historiadores acometieron la labor de analizar el Renacimiento como un fenónemo europeo de mayor amplitud, especialmente durante el siglo XVI, y explorar tanto los influjos italianos como las características nacionales que asumió el período en cada uno de los principales países europeos.

La postura de Burckhardt fue desafiada y criticada de varias maneras. Los historiadores de la Edad Media descubrieron que

---

* Capítulo en que se reproduce, con el debido permiso, el artículo *Chapters in Western Civilization*, editado por el Departamento de Civilización contemporánea del Columbia College, vol. I, 3.ª ed. (Nueva York, Columbia University Press, 1961), 189-335.

este período, especialmente en sus últimas fases, poseyó sus propios logros impresionantes como civilización, y que distó mucho de ser una «época oscura» destinada a ceder el paso a un período de «renacimiento». En muchos casos, ciertos fenómenos considerados peculiares del Renacimiento resultaron tener sus contrapartidas o precedentes en los siglos medios. Los historiadores de la literatura francesa, seguidos por los de otras literaturas, tendieron a minimizar las influencias italianas y a recalcar las contribuciones independientes, durante y antes del Renacimiento, de otros países. Johan Huizinga, en su *El Ocaso de la Edad Media*, destacó los rasgos típicamente medievales de una época tan tardía como el siglo XV; su contribución es particularmente impresionante ya que se centró en los Países Bajos, una zona que fue en aquel tiempo el principal centro artístico y económico de Europa fuera de Italia. Mientras que muchos historiadores estuvieron de acuerdo, si bien desde distintas posiciones, en que las reformas protestante y católica del siglo XVI representaron el final súbito de la cultura secular y pagana que había irradiado desde Italia durante el siglo XV, otros resaltaron el carácter básicamente religioso del Renacimiento en los países nórdicos, e incluso en Italia. Un erudito, Giuseppe Toffanin, llegó hasta sugerir que el humanismo renacentista fue fundamentalmente una reacción católica contra las tendencias heréticas inherentes al pensamiento de la tardía Edad Media. La continuidad con la Edad Media fue el lema más extendido entre muchos historiadores que estudiaron el desarrollo económico y científico del período —aspectos que habían sido descuidados por Burchkardt pero que han sido particularmente importantes en la reciente investigación histórica—. Otros historiadores hablan de un verdadero declive económico y científico durante el siglo XV, pero esta postura dista mucho de ser compartida por todos los especialistas en el tema. Estas controversias se prestan tanto más a la confusión cuanto que afectan incluso a los límites cronológicos del período renacentista, cuyo principio y fin están sujetos a una fluctuación considerable, según las personas y las regiones, y según los desarrollos y aspectos culturales sobre los que el historiador centra su atención.

Ante tanto desacuerdo sólo podemos sugerir que nosotros aplicamos el término «Renacimiento», que actualmente es un término convencional, al período de la historia europea que va por lo menos desde mediados del siglo XIV hasta principios del XVII. Si no damos un juicio de valor al término «Renacimiento», no nos extrañaremos al descubrir en dicho período muchas carencias al lado de sus grandes logros. Si aceptamos que el Renacimiento fue un período de transición, no nos asombrará el encontrar en él muchos rasgos medievales lo mismo que modernos, y también algunos que son sólo característicos del Renacimiento. No con-

viene resaltar ninguno de estos aspectos por encima de otros; antes bien conviene postular la continuidad como rasgo básico de la historia, conscientes al mismo tiempo de que la continuidad histórica tanto implica cambio como estabilidad, y de que un cambio gradual que se produce durante un período de varios siglos está destinado a ser no sólo acumulativo, sino también cualitativamente considerable al final. Cada país europeo, podemos afirmar igualmente, hizo su propia contribución a la civilización del Renacimiento, y ello se realizó en parte mediante el estudio atento de sus propias tradiciones medievales; de todos modos, Italia, tanto por la excelencia de sus propias contribuciones como por el influjo que ejerció en todos los demás países, ocupó una posición de predominio cultural que nunca poseyó antes ni después.

Si la pretensión de algunos historiadores más antiguos de que el Renacimiento fue un período de resurrección tras muchos siglos tenebrosos debe ser sometida ahora a una crítica severa, sigue siendo cierto que los escritores del período hablaron de que estaban asistiendo a un renacimiento de las artes, las letras y el saber tras una larga decadencia. Por último, no se nos oculta que en una civilización compleja, aunque articulada, cada área de cultura ha de tener su propia línea distintiva de desarrollo. No hay razones para afirmar que el Renacimiento, ni ningún otro período, ha de mostrar las mismas características, el mismo «estilo», o el mismo tipo de desarrollo o de difusión regional en el arte y en literatura, en la política, la religión, la filosofía o las ciencias. El descubrir un tal estilo común puede ser el objetivo fijado por el historiador de un período, mas éste no podrá darlo por supuesto desde el mismo principio. Muchas de las controversias sobre el Renacimiento se deben a la tendencia de los historiadores a centrar su atención exclusivamente en un aspecto de la cultura del período, a hacer generalizaciones indebidas sobre la base de su tema favorito, y a ignorar los otros aspectos relevantes de la era. Para acercarnos a una visión más objetiva del Renacimiento, parece aconsejado respetar la independencia de los distintos campos del quehacer humano, sin negar ni descuidar sus mutuas interrelaciones.

I

Dentro del marco general de la civilización renacentista, podemos considerar el humanismo como uno de sus aspectos o movimientos más importantes, aunque limitado. La interpretación del humanismo renacentista, como la del Renacimiento en general, ha sido objeto de interminables controversias y desacuerdos entre los historiadores recientes. Más aún, el humanismo resulta

todavía más difícil de definir que el Renacimiento, puesto que no basta con indicar sus límites cronológicos. Hemos de intentar describir también su contenido intelectual y el alcance y variedad de sus actividades. Esta tarea resulta aún más complicada si se tiene en cuenta que la palabra *humanismo* ha venido a significar todo tipo de énfasis sobre los valores humanos. Naturalmente, cuando oímos mencionar el humanismo del Renacimiento pensamos en esos valores humanos supuestamente corrientes en el período renacentista, o incluso característicos de dicho período. Podemos encontrar ciertamente en el Renacimiento un humanismo entendido en este sentido; sin embargo, dicho sentido no estuvo tan generalizado como se cree a menudo. Cuando los historiadores hablan del humanismo renacentista, emplean la palabra en un sentido distinto del que se le da en nuestro tiempo. Se refieren a una vasta clase de intelectuales renacentistas, que son tradicionalmente llamados con el nombre de humanistas y que desplegaron gran actividad como profesores y secretarios, o como escritores, investigadores y pensadores; intelectuales, por otra parte, que ejercieron un amplio y profundo influjo en todos los aspectos de la civilización renacentista, y que dejaron a la posteridad, junto con el ejemplo de sus vidas y actividades diversas, un enorme cúmulo de escritos que se pueden considerar a grandes rasgos como literatura, erudición histórica y filológica y pensamiento moral, si bien tratan a menudo de temas tan diversos como la filosofía y las ciencias, la crítica literaria y el arte, la educación, el buen gobierno y la religión. La reactualización de la antigüedad, generalmente asociada con el período renacentista, así como el clasicismo envolvente que detectamos en todas sus manifestaciones literarias y artísticas, es sin duda alguna el efecto directo o indirecto del humanismo renacentista. Cuando Georg Voigt describió en 1859 las primeras fases del humanismo italiano, resaltó ante todo sus contribuciones al saber clásico. Burckhardt y Symonds, sin infravalorar el impacto de los humanistas en el pensamiento y literatura renacentistas, hicieron justicia a su labor como historiadores y maestros clásicos. Entre los estudiosos alemanes posteriores se siguió insistiendo en este aspecto, que conoció su punto álgido con el empleo de la palabra *humanismo* en el siglo XIX, casi exclusivamente asociada con las disciplinas humanísticas; a saber, con la historia y la filosofía, así como con las escuelas humanísticas en las que dichas disciplinas se cultivaron. Por otro lado, como el humanismo pareció predominar en la literatura y civilización italianas durante el siglo XV, perdiendo alguna de su importancia en el XVI, los estudiosos italianos tendieron a emplear la palabra «humanismo» como el nombre de todo un período —principalmente el siglo XV—; período que los eruditos de otros países han llamado con el nombre de «primer

Renacimiento». Recientemente se tiene tendencia a quitar importancia a los logros humanistas en el terreno de la erudición y la literatura y a definir el movimiento en términos de ciertas ideas o ideales. Esta tendencia puede obedecer a un descenso de la cota de la erudición como tal, y al sentimiento de que se ha de identificar al humanismo renacentista con una serie de ideas bien definidas para que resulte aceptable a la opinión contemporánea. Es indudable que los matices modernos de esta palabra pueden haber desempeñado un papel importante en dicho proceso. Konrad Burdach asignó al humanismo un origen religioso y consideró su orientación secular como un desarrollo posterior. Guiseppe Toffanin creyó que el humanismo renacentista fue una reacción católica contra ciertas tendencias heréticas inherentes al pensamiento medieval. Douglas Bush, pensando en los humanistas nórdicos más que en los italianos, identificó el núcleo del humanismo renacentista con el humanismo cristiano, que heredaría de Tomás de Aquino la preocupación por la armonía entre la antigua razón y la fe cristiana. Por su parte, Hans Baron basó su interpretación en el humanismo cívico de la Florencia del siglo XV, el cual tuvo que ver sobre todo con la formación de ciudadanos responsables y preocupados por su comunidad republicana. Por último, Eugenio Garin, en una serie de estudios bien documentados, empleó el término humanismo como el denominador común de todo lo que sobresalió en el pensamiento filosófico del Renacimiento, recalcando la preocupación por los problemas humanos y morales del hombre laico, en contraposición a la orientación teológica de la escolástica medieval.

II

En todas estas opiniones se encierra buena parte de verdad, si bien es difícil derivar de ellas una visión clara y coherente del humanismo renacentista, que haga justicia al movimiento en su totalidad. Es por ello más útil quizá el volver a los significados renacentistas de los términos *humanista* y *humanidades*, de los que se deriva a todas luces el término moderno *humanismo*. Parece que el nombre «humanista», acuñado con toda probabilidad por los estudiantes universitarios de la época, designó a un profesor de humanidades, y que las «humanidades», o *studia humanitatis*, incluyeron temas tales como la gramática, la retórica, la poesía, la historia y la filosofía moral. Este ciclo de estudios bien definido comportaba, en otras palabras, los temas que debía conocer un estudiante para hablar y escribir bien tanto en prosa como en verso, y sobre todo en latín (que siguió siendo la lengua aceptada de las escuelas y de la Iglesia, así como del derecho y de la diplomacia internacional); comportó asimismo el estudiar y es-

cribir historia y una de las principales disciplinas filosóficas: la filosofía moral. Como los humanistas estuvieron plenamente convencidos de la necesidad de seguir para cada género de escritura los modelos de la literatura antigua, el estudio del griego y el latín clásicos se convirtió en algo imprescindible y en parte inseparable de la educación humanística; estudiar poesía vino a significar estudiar a los antiguos poetas así como aprender a escribir en verso. De este modo entenderemos mejor por qué el humanismo renacentista tuvo a la vez la literatura y la erudición como preocupaciones centrales, siendo el clasicismo su espina dorsal, y por qué se difundió, mediante el influjo de los humanistas, por toda la civilización renacentista. Cuando los estudiosos del Renacimiento adoptaron el término «humanidades» para designar los estudios que más les interesaban, pretendían a la vez hacer hincapié en los valores humanos inherentes a estas disciplinas, siendo la enseñanza de la filosofía moral parte esencial de su programa. De esta manera fueron humanistas también en el sentido que tiene la palabra en el siglo XX. Con todo, el humanismo renacentista, contrariamente a su tocayo actual, estuvo estrechamente ligado a un programa e ideal de índole cultural, siendo tal ideal precisamente lo que aúna a todos los humanistas del Renacimiento. Las ideas concretas de orden filosófico, religioso o político, por las que los historiadores modernos han intentado definir el humanismo renacentista, se hallan a buen seguro en los escritos de ciertos humanistas, siendo algunos de tales escritos de suma importancia. Sin embargo, como estas ideas no fueron compartidas por todos los humanistas, además de que una buena parte de la obra de los mismos no tuvo absolutamente nada que ver con las «ideas», sino que fue de un carácter exclusivamente literario o erudito, es imposible basar en ellas una propia definición o comprensión del movimiento en su totalidad. Por otra parte, como la principal preocupación profesional de los humanistas, por así decir, estuvo limitada a las humanidades, no debemos presumir, como hacen muchos autores, que el humanismo se identificó con la civilización o el saber renacentista en su totalidad. La teología y el derecho, así como la medicina, las matemáticas, la astronomía, la astrología, la alquimia, la lógica, la filosofía natural, la metafísica, las literaturas vernáculas, las artes visuales y la música, todas ellas fueron disciplinas generosamente cultivadas durante el Renacimiento, y no exclusivamente por los humanistas. Cada área del saber tuvo su desarrollo y tradiciones propias, siendo debidamente investigada por sus propios especialistas. Si todas recibieron un fuerte influjo del humanismo renacentista, dicho influjo fue en gran parte externo a la disciplina como tal y limitado en su naturaleza. Ello se debió a los humanistas que tenían un interés o competencia personales en una o más

de dichas disciplinas, o a los especialistas en otras disciplinas que habían gozado de una educación humanista en su juventud, como fue de hecho la práctica corriente después de mediado el siglo XV. La naturaleza de este influjo humanista es asimismo muy peculiar: consiste ante todo en la introducción de fuentes clásicas recién descubiertas y en el nuevo enfoque de las mismas (así como en la boga de hacer citas y alusiones clásicas) en el empleo de los recién pulidos métodos de la erudición histórica y filológica, y en el intento de reformular la terminología especializada de las escuelas medievales, sus rígidos métodos de argumentar, sus comentarios elaborados y sus cuestiones disputadas mediante tratados, diálogos y ensayos escritos en un estilo llano y elegante.

Comoquiera que la filosofía moral, contrariamente a las demás disciplinas filosóficas, fue considerada parte de las humanidades, podemos entender con facilidad que el pensamiento moral del Renacimiento estuviera estrechamente asociado al movimiento humanista. Una parte considerable de la literatura moral del Renacimiento fue escrita por humanistas, o por gente de otras profesiones con una formación humanista, y prácticamente todos los escritores de temas morales estuvieron influidos por el humanismo. La conexión de esta producción con el humanismo explica algunos de sus rasgos peculiares. Algunos humanistas, por no decir todos, fueron profesores, de modo que su pensamiento moral incidió sobre todo en la educación de los jóvenes. Los humanistas consideraron la antigüedad clásica como guía y norte en el pensamiento y la literatura, y sus escritos morales están repletos de citas sacadas de autores griegos y romanos, de episodios de la historia y mitología clásicas, y de ideas y teorías derivadas de los filósofos y escritores antiguos. Finalmente, los humanistas fueron retóricos profesionales; es decir, escritores y críticos, que desearon no sólo decir la verdad, sino también decirla bien, según el buen gusto y ciertos patrones literarios. Creyeron en la antigua doctrina retórica de que un orador o escritor profesional debe adquirir y mostrar habilidad suficiente para hacer aceptable a su público cualquier idea relacionada con su tema elegido. Por consiguiente, una idea dada es a menudo expresada en frases que aspiran a ser antes elegantes que precisas, y muchas veces, especialmente en un diálogo o discurso, se pueden defender las opiniones con el vigor y elocuencia requeridos por la ocasión, aunque sin expresar el verdadero y definitivo parecer del autor.

III

La enseñanza moral se encierra a menudo en géneros literarios cultivados por los humanistas en muchas ocasiones en que un

lector moderno no se esperaría encontrarse con ella. Los humanistas heredaron de los gramáticos y críticos literarios antiguos y medievales la opinión de que la instrucción moral es una de las principales tareas del poeta. De ahí esa nota moral, e incluso moralista, en algunas de las poesías que escribieron, y en la interpretación que dieron de los poetas antiguos tanto en las aulas como en sus comentarios publicados. Los humanistas siguieron también la teoría y práctica antiguas y medievales en su creencia de que el orador y el prosista son maestros de moral que han de adornar sus composiciones con sentencias lapidarias sacadas de los poetas o de su propia cosecha. Para facilitar esta labor, un humanista recogerá en un cuaderno aparte toda una serie de citas y sentencias, y algunos escritores publicarán colecciones de sentencias, proverbios, refranes o anécdotas históricas para que pueda citarlas libremente cualquier autor en la ocasión apropiada. Los *Apophthegmata* de Plutarco, gozaron, en sus traducciones humanistas, de una gran popularidad por dicha razón, y los *Adagia* de Erasmo, recogidos de muchas fuentes antiguas y corregidos y aumentados varias veces por el autor, fueron imprimidos y empleados, aunque no siempre citados, durante muchos siglos.

Por último, hay otra rama del estudio cultivada por los humanistas que tuvo gran importancia moral para ellos: la historia. Los humanistas compartieron la opinión de muchos autores antiguos y medievales de que una de las tareas de la historiografía era dar una lección moral. Gran parte de la historiografía renacentista se basa en esta creencia. De la misma manera, la extensa literatura biográfica producida durante dicho período está a menudo animada por el deseo de proporcionar al lector modelos dignos de imitación. Las vidas de santos medievales suministraban un precedente, ya que estaban escritas para ofrecer al lector unos modelos de conducta piadosa. Pero no es lo mismo el que las personas cuyas vidas son descritas como modelos de conducta humana sean santos cristianos o estadistas, generales, filósofos y poetas de la antigüedad, o príncipes, ciudadanos y artistas contemporáneos. El Renacimiento siguió conociendo la publicación de biografías de santos, pero legó un número mucho mayor de biografías seculares. Las vidas de los personajes antiguos escritas por Petrarca y otros humanistas iban claramente destinadas a presentar modelos que imitar, dado que la antigüedad clásica fue para los humanistas el modelo admirado en todos los campos del quehacer humano. No hay que asombrarse, pues, de que, en una famosa controversia humanista, la relativa superioridad de los romanos Escipión y César sirviera de base para discutir los méritos del gobierno monárquico y republicano. Cuando, en sus *Discursos sobre Tito Livio,* ofrece Maquiavelo a sus contemporáneos las instituciones y acciones de la república romana como modelo

a imitar, no hace sino seguir la práctica de sus predecesores humanistas, presentando además su argumentación de manera más clara de lo que hicieran aquéllos: los seres humanos son fundamentalmente los mismos en todos los tiempos; por tanto, es posible estudiar la conducta de los antiguos, así como aprender de sus errores y sus logros, siguiendo su ejemplo cuando estuvieron acertados.

Si dejamos a un lado por el momento los escritos de los humanistas en que aparece un interés moral y moralista y nos volvemos hacia las obras que tratan explícitamente de filosofía moral, convendrá que nos detengamos a considerar los géneros favoritos en que vertieron esta clase de literatura. Los más importantes son el tratado y el diálogo, y, algo después, el ensayo. Otras formas más marginales son el discurso y la carta, las formas más extendidas en la literatura humanista, las cuales sirven a veces para expresar ideas morales. La carta fue especialmente popular entre los humanistas, ya que les permitía expresar sus opiniones de una manera personal y subjetiva; así, consideraron la composición de cartas como una rama más de la literatura y les imprimieron la misma pulida elegancia que a las demás obras literarias. Quedan todavía por mencionar, abundando en la misma línea, las colecciones de sentencias, refranes y lugares comunes.

La lengua de estos escritos fue por regla general el latín, si bien el empleo de la lengua vernácula aparece especialmente en la Toscana durante el siglo XV y se va difundiendo cada vez más al resto de Italia y de Europa durante el XVI. La elección de la lengua indicaba a qué clase de público quería el autor que llegara su obra. Los escritos en latín iban dirigidos a un auditorio internacional de hombres de saber y alumnos de escuelas humanistas, mientras que, dentro de un país o región particular, las obras escritas en lengua vernácula eran leídas principalmente por una clase media compuesta de señoras, hombres de negocios y artesanos que sabían leer y que deseaban entretenerse e instruirse; desconocían por lo general el latín y carecían de una educación en una escuela humanista o de formación universitaria.

IV

La existencia de este vasto cuerpo de literatura moral escrito por los humanistas y demás divulgadores, o del cuerpo todavía más vasto del saber y literatura humanistas, es ya de por sí un fenómeno histórico de gran importancia. Nos hallamos ante un extensísimo cuerpo de saber secular, que se alimenta de las fuentes antiguas y de la experiencia contemporánea, y que es básicamente independiente de las tradiciones de la filosofía, la ciencia,

la teología y el derecho escolásticos —si bien no está totalmente desconectado de las mismas—. Formando parte de este saber, o derivado del mismo, encontramos un cuerpo de pensamiento moral que nunca se opuso a la doctrina religiosa —a menudo explícitamente en consonancia con la misma—, que coexiste perfectamente con ella y reclama un lugar cada vez mayor en el ámbito de la vida y experiencia humanas. Tenemos varios precedentes medievales de este pensamiento moral secular, si bien fueron bastante diferentes y de objetivos más limitados. Algunos moralistas como Cicerón, Séneca y Boecio habían gozado de una popularidad constante a través de la Edad Media, y los gramáticos medievales habían intentado dar unas interpretaciones morales a poetas antiguos como Ovidio y Virgilio. Esta tradición fue claramente asumida por el humanismo renacentista en las primeras fases del siglo XIV. Cuando se tradujeron al latín todos los escritos de Aristóteles, y se adoptaron como libros de texto de filosofía en París y otros centros universitarios durante el siglo XIII, su *Etica*, junto con su *Política*, su *Retórica* y la *Economía* que se le atribuye, fueron regularmente explicadas en las aulas, y un buen número de comentarios sobre estas obras deben su origen a esta tradición escolar, si bien el curso de ética era más opcional y menos importante que la lógica o la filosofía natural. De este modo, las doctrinas de las virtudes y del bien supremo de Aristóteles, así como sus teorías de las pasiones tal y como aparecen expuestas en la *Retórica*, fueron de sobra conocidas por los estudiantes de filosofía y por muchos otros. Cuando los humanistas recogieron la mayor parte de las enseñanzas sobre ética en el siglo XV y escribieron tratados generales sobre temas morales, en realidad siguieron empleando los escritos aristotélicos, que se recomendaban por sí mismos a causa de la gran variedad de temas tratados y de su riqueza de detalles; los humanistas tendieron a menudo a seguir sus opiniones, aunque las interpretaran de manera diferente o las combinaran con otras teorías procedentes de fuentes distintas. Por último, a finales de la Edad Media se desarrolló todo un código de conducta moral para los caballeros; es decir, para una clase privilegiada de laicos, y este código halló su expresión literaria en la poesía lírica, así como en los romances en verso y en prosa, y en unos cuantos tratados teóricos. La literatura moral del Renacimiento iba igualmente destinada a los laicos más que a los clérigos. Con todo, aparte de toda su carga clásica, ausente en la literatura medieval de los caballeros, fue escrita por y para una clase de gente distinta: tenía unas bases políticas, económicas y sociales distintas.

El humanismo renacentista, que empezó en Italia hacia fines del siglo XIII como muy pronto, no se puede explicar sino como el resultado directo, y no retardado, del desarrollo económico y po-

lítico de las comunidades de las ciudades que empezaron a tener vida floreciente en el siglo XI. En efecto, ni siquiera la teoría del «retraso cultural» —cualquier cosa que esto signifique— parece aportar el eslabón que faltaba en la cadena, ya que, a pesar de todo, hubo en Italia una verdadera tradición de saber y de literatura en el siglo XII y principios del XIII que no fue humanista. Por otra parte, los cimientos de la civilización renacentista los puso una sociedad esencialmente urbana y no rural. Los humanistas del Renacimiento escribieron sus obras morales para sus colegas en la profesión, para sus estudiantes y para una élite de hombres de negocios y de nobles urbanizados deseosos de adoptar sus ideas culturales y morales. Durante el siglo XVI parece que cada vez fueron más amplios los círculos de personas interesadas por este género de literatura.

La teoría política fue tradicionalmente una parte de la ética o un suplemento de la misma, y los moralistas renacentistas mostraron un enorme interés —a veces algo primario— en la teoría política. La naturaleza de sus ideas políticas varió bastante según las circunstancias. Había una tradición de humanismo cívico y republicano, especialmente en Florencia y en un menor grado en Venecia, ciudades cuya transcendencia histórica ha sido recientemente resaltada por Hans Baron y otros estudiosos. Sin embargo, gran parte del pensamiento político del Renacimiento discurrió también por cauces monárquicos, especialmente durante el siglo XVI. Tanto Maquiavelo como Tomás Moro estuvieron estrechamente vinculados al movimiento humanista.

Aparte de los tratados políticos, la literatura moral del Renacimiento se dirigió principalmente al individuo privado. Las realidades políticas y económicas de la época se suelen dar más o menos por supuestas, y el objetivo del tratado moral consiste en impartir una instrucción teórica o práctica al individuo, en especial a los jóvenes. Los límites entre decencia y éxito no suelen estar todo lo marcados que quisiéramos y, como resultado de ello, la palabra virtud presenta una curiosa ambigüedad. Naturalmente significa la virtud moral, pero la *virtù* de Maquiavelo designa más bien el carácter fuerte que hay que tener para conseguir éxitos políticos, toda vez que el «virtuoso» se distingue por su competencia intelectual y social más que por su excelencia moral.

En este punto, podríamos igualmente detenernos a considerar la variedad de significados del término «pensamiento moral» tanto en el Renacimiento como en sus más amplias aplicaciones. Cuando hablamos de la moralidad de una persona o un período, pensamos ante todo en la conducta real y asumimos que esta conducta expresa algunas convicciones conscientes o inconscientes, aunque pueda ir contra los ideales profesados de la persona y

de la época. A este respecto, el Renacimiento, y especialmente el Renacimiento italiano, goza de una reputación un tanto dudosa. En un sentido popular, el cual parece hallar apoyo en Symonds y otros historiadores, el Renacimiento italiano fue un período de crudeza política y de crímenes de violencia y pasión; en este orden de cosas, el rutilante melodrama a base de puñal y veneno parece suministrar el pasto necesario para la admirada belleza de la poesía y la pintura renacentistas. Los ejemplos de crímenes y crueldades fueron abundantes en el Renacimiento, en Italia y fuera de Italia, sin distinguirse en esto mucho de la Edad Media y de nuestra época actual. Con todo, no todos los relatos y anécdotas consignados por los historiadores y demás «curiosos» están bien documentados, y los que podemos aceptar encontraron sin duda en su época los mismos reparos que encuentran actualmente. Más aún, sería completamente desacertado suponer que tales fechorías dominaron el panorama de la vida pública o privada durante el Renacimiento. Hubo mucha gente decente cuya conducta se ajustó a los más altos patrones morales de la época.

Sin embargo, dejando de lado la conducta concreta de la gente durante el Renacimiento (o los secretos o pensamientos expresados que pudieran inspirarla), y examinando las ideas morales que encontramos expuestas de manera más o menos explícita en la literatura del período, descubrimos que los temas morales fueron debatidos de múltiples maneras. Un autor puede describir las costumbres y los modos reales de su tiempo ya sea mediante ejemplos, como ocurre frecuentemente en la literatura narrativa, ya mediante la discusión de sus rasgos generales, sin atenerse explícitamente a ningún patrón general de comportamiento. Sin embargo, también es posible que quiera orientar la conducta de la gente, especialmente la de sus jóvenes lectores, prescribiendo la manera como deberían portarse. La descripción y la prescripción suelen aparecer confundidas en nuestros debates contemporáneos sobre problemas morales y sociales, y es difícil separarlas siempre en la literatura del Renacimiento; no obstante, contribuiría a una mejor comprensión de tales discusiones el tener bien presente la referida distinción. En la literatura que destaca el aspecto prescriptivo y tiende a presentar a los jóvenes unos modelos determinados, hemos de distinguir claramente entre los autores que se interesan principalmente por las normas de la prudencia y en general por problemas de orden expeditivo, mostrando a los lectores cómo portarse para tener buenas relaciones con la gente y para lograr una carrera coronada por el éxito, de un lado, y los que destacan la honradez y la decencia moral sin mirar a sus consecuencias prácticas, del otro. En las obras de este segundo tipo aparece a menudo una mezcla de teoría ética, que pertenece directamente a la filosofía, y de exhorta-

ción y persuasión morales, que pertenecen más bien a la oratoria y tienden a edificar fundamentalmente. Por último, existe la literatura de la ética estrictamente filosófica, que pretende asentar los principios generales del pensamiento moral y que es prescriptiva sólo de una manera implícita o mediante la deducción de normas de conducta a partir de dichos principios generales. Esta literatura puede tomar la forma de manuales sistemáticos de ética o de tratados monográficos que versan sobre temas específicos en el campo de la ética.

Todos estos tipos están presentes en la literatura moral del Renacimiento, y sería erróneo afirmar que están limitados exclusivamente a una fase particular del mismo. No obstante, la literatura de los siglos XV y principios del XVI se interesa más frecuentemente por la prescripción y la edificación de índole moralista. A medida que avanza el siglo XVI se van imponiendo las normas de urbanidad, así como las descripciones de los modales y las costumbres. Da la impresión de una sociedad más asentada, en la que los patrones de conducta y los modales exigidos están bien establecidos, siendo la principal tarea del joven no el adquirir unos principios éticos válidos mediante un pensamiento crítico independiente, sino el asegurar más bien su propio éxito aprendiendo a adaptarse a la vida —es decir, a los modos de pensamiento y conducta moral al uso—. Esta literatura gana en interés histórico y psicológico lo que pierde en solidez ética, y abre paso directamente a los famosos ejemplos de la literatura del XVII suministrados por Gracián, La Bruyère o La Rochefoucauld.

V

En contraposición a los libros de buenas maneras tenemos los tratados filosóficos sobre ética que suministran todo lo que hubo en el Renacimiento sobre estructura teórica y pensamiento sistemático sobre problemas morales. Como consecuencia de la dirección general del humanismo renacentista, la mayoría de sus temas, si bien no todos, se derivan de fuentes clásicas. Los autores conocidos durante la Edad Media, especialmente Aristóteles, Cicerón y Séneca, siguen siendo importantes y, en cierto modo, se hacen todavía más importantes, ya que existe un esfuerzo mayor por interpretarlos y utilizarlos con todo detalle. Igualmente importantes son algunas otras fuentes de la filosofía antigua divulgadas por vez primera por el saber humanista. Estas nuevas fuentes incluyen la mayoría de los escritos de Platón y los neoplatónicos, de los autores estoicos tales como Epicteto y Marco Aurelio, de escépticos como Sexto Empírico, y de epicúreos como Lucrecio. Diógenes Laercio aportó nueva información

acerca de varias escuelas de pensamiento antiguo, en especial acerca de Epicuro. De igual, si no de mayor, importancia fue toda una serie de moralistas antiguos no identificados con ninguna escuela particular de filosofía, como fue el caso de Jenofonte, Isócrates, Plutarco y Luciano. El número tanto de sus traducciones como de las citas tomadas de ellos muestra que figuraron entre las fuentes favoritas de los humanistas del Renacimiento.

El impacto de estas distintas fuentes y escuelas en el pensamiento moral del Renacimiento fue variado y complejo. Más aún, la historia del pensamiento moral durante el Renacimiento está relacionada con la historia de la filosofía, sin llegar a identificarse con ella. Sólo una parte de la literatura moral de la época provino de filósofos, en el sentido técnico de la palabra, o fue sistemática en cuanto a su contenido. Por otra parte, algunos de los filósofos más importantes del Renacimiento, e incluso grupos y escuelas enteras de la filosofía renacentista, como fue el caso de los aristotélicos, los platónicos y los filósofos de la naturaleza no se interesaron primariamente por la ética, sino que hicieron sus contribuciones más decisivas en otras ramas de la filosofía, en especial la lógica, la metafísica y la filosofía natural. Con estas matizaciones, podemos decir que existió un cuerpo sólido de ética aristotélica a través del período renacentista. Sus expresiones más obvias son las numerosas ediciones, traducciones, comentarios y compendios de los escritos éticos de Aristóteles, entre los que la *Etica a Eudemio* ha recuperado ahora por primera vez el lugar que merecía, así como de sus intérpretes antiguos y medievales. Esta literatura no ha sido suficientemente estudiada hasta tiempos recientes, siendo así que sólo estamos ahora empezando a aprender algunas cosas sobre la misma. No obstante, podemos decir, sin miedo a equivocarnos, de la ética aristotélica lo que todo el mundo sostiene ya sobre el aristotelismo renacentista en general. Continúa en muchos sentidos las tradiciones del aristotelismo medieval, que tuvieron una vida muy floreciente en las universidades tanto italianas como de fuera. Por otra parte, existió entre los humanistas una pronunciada tendencia a entroncar con el pensamiento genuino de Aristóteles, aparte las supuestas distorsiones que sufrió de los traductores y comentadores medievales. Por último, se dio todo tipo de combinaciones por parte de los filósofos aristotélicos en cuanto a intentar reconciliar y sintetizar lo que pareció más valioso en las interpretaciones escolásticas y humanistas de Aristóteles. En el estudio de la ética, como en otras disciplinas, la principal contribución de los humanistas a los estudios aristotélicos fue proporcionar nuevas traducciones basadas en una mejor comprensión filológica del texto griego. Esto es más importante de lo que parecería a primera vista. Pues en un autor tan difícil y elusivo como Aristóteles, cada una de cuyas

palabras era considerada (y todavía lo sigue siendo) por muchos pensadores como la fuente definitiva y la verdadera autoridad para la verdad filosófica, una traducción diferente puede haber equivalido a una filosofía diferente. Más aún, mientras que los escolásticos medievales habían tratado a Aristóteles demasiado aisladamente, los aristotélicos humanistas lo leyeron e interpretaron en estrecha relación con otros filósofos y escritores griegos. En líneas generales, los aristotélicos humanistas se interesaron más que nada por escritos éticos de Aristóteles. Leonardo Bruni tradujo y resumió solamente la *Etica,* la *Política* y la *Economía* de Aristóteles, mientras que Francesco Filelfo escribió un compendio de ética basado en Aristóteles. Ermolao Barbaro, aunque no se restringiera a los escritos éticos de Aristóteles, les dio un lugar privilegiado en sus conferencias y en un compendio de ética. Por su lado, Philip Melanchthon, el amigo de Lutero, escribió varios tratados sobre ética, en los que la doctrina de Aristóteles es preferida a la de otros filósofos antiguos, siendo debido al influjo de Melanchthon el que las universidades reformadas de la Alemania protestante siguieran basando sus enseñanzas de filosofía en las obras de Aristóteles.

Como resultado de este generalizado estudio de Aristóteles, casi todos los escritores del período se familiarizaron con las principales doctrinas de la ética aristotélica y se inclinaron por adoptarlas o discutirlas de alguna manera. La opinión de Aristóteles en el sentido de que el bien supremo del hombre debe incluir un mínimo de ventajas externas y que la vida contemplativa es la meta más alta de la existencia humana, es tan familiar en la literatura moral del Renacimiento como lo es su distinción entre las virtudes morales e intelectuales, su definición de las virtudes morales como hábitos y puntos intermedios entre dos vicios opuestos, o su descripción detallada de las virtudes y vicios individuales.

El influjo de Platón en el pensamiento moral del Renacimiento es mucho más limitado que el de Aristóteles, pese al cacareado rol fundamental del platonismo en la filosofía renacentista. Los primeros diálogos de Platón, nadie puede dudarlo, tratan de temas morales, y se sabe que fueron ampliamente leídos en las escuelas, sobre todo en los cursos de griego. Sin embargo, no hallamos ningún sistema de ética basado fundamentalmente en Platón, contrariamente a lo que sucede con Aristóteles. Ello es debido en parte al carácter poco sistemático de los escritos de Platón. Lo que es más importante, los platonistas punta del Renacimiento, al igual que sus predecesores de la última etapa de la Edad Antigua y la Edad Media, se interesaron en cuestiones de metafísica y cosmología más que de ética. No les importaban demasiado los problemas o teorías específicas de índole moral, sino

que tendieron a reducir todas las cuestiones éticas a la sola tarea de alcanzar la vida contemplativa. Algunas de sus teorías específicas tienen que ver con el pensamiento moral tal y como lo encontraremos después. La contribución más importante y extendida del platonismo al tema que comentamos es la teoría del amor, basada en el *Banquete* y el *Fedro,* la cual iba a constituir el tema principal para numerosos poemas y lecciones, siendo además una rama especial de la literatura en prosa. Entre los moralistas no pertenecientes a ninguna escuela especial de filosofía abundan las citas y préstamos tomados de Platón, sobre todo tras el auge del platonismo florentino durante la segunda mitad del siglo XV.

La ética estoica, tal como se expresa en los escritos de Séneca y en las obras filosóficas de Cicerón, había sido un ingrediente familiar en el pensamiento moral de la Edad Media y siguió ejerciendo un influjo general durante el Renacimiento, cuando los escritos de estos autores romanos se hicieron todavía más populares que antes. La concepción estoica de que el bien supremo del hombre consistía en la sola virtud y que para que se diera la virtud era preciso erradicar completamente todas las pasiones gozó de buena fama, teniendo bastantes seguidores. Algunas teorías estoicas atrajeron incluso a los pensadores, como fue el caso de Pomponazzi, los cuales no se pueden catalogar como filósofos estoicos en sus orientaciones generales. No obstante, en contraste con este estoicismo popular y ecléctico basado en Cicerón y Séneca, que empapó el pensamiento moral del siglo XV y de principios del XVI, fue sólo durante la última parte del siglo XVI cuando las fuentes griegas del estoicismo antiguo se hicieron más famosas y cuando se hicieron intentos sistemáticos por restaurar la filosofía estoica (y en especial la ética estoica) en su pureza prístina. El distinguido humanista, Justo Lipsio, recopiló de fuentes antiguas un precioso manual de ética estoica que iba a gozar de gran popularidad durante el siglo XVII, toda vez que el escritor francés, Guillaume Du Vair, dio una expresión más literaria a la misma doctrina. La mayoría de los humanistas renacentistas halló la ética estoica poco viable a causa de su rigidez. La moda del estoicismo puro vendría sólo ya entrado el siglo XVII. Para entender este posterior atractivo, hemos de recordar que los estoicos son rigurosos solamente en su insistencia en la diferencia entre virtud y vicio, reservando una vasta área de la vida humana para las cosas que llaman moralmente indiferentes. Allí donde no aparecen implicadas cuestiones de vicio y virtud, el sabio estoico tiene la facultad, e incluso el cuasi deber, de seguir la vía de la conveniencia. Con la virtud y el vicio limitados a menudo a unas pocas decisiones transcendentales, el «imperativo» de la conveniencia se vuelve sumamente importante, y el moralista estoico, a la vez que sigue siendo riguroso en teoría, puede acabar teniendo

manga ancha, por no decir siendo un egotista, en muchas cuestiones de orden práctico. Lo mismo puede ocurrir con el platónico (y el místico), en cuanto que tiene que vérselas con materias no relacionadas con la vida de la contemplación.

La ética de Epicuro, que proponía el placer intelectual como fin principal de la vida humana, fue muy conocida en el Renacimiento y frecuentemente discutida. Casi todos los humanistas rechazaron la ética de Epicuro y fueron más o menos influidos por el tratamiento poco favorable que hace Cicerón de dicha doctrina. Sin embargo, con el paso del tiempo fue conociéndose cada vez más la presentación más positiva de Epicuro que aparece en las obras de Lucrecio y Diógenes Laercio, siendo mucho más valorada la insistencia de Epicuro en el placer intelectual. Así, la ética epicúrea fue adoptada por algunos humanistas, como fue el caso de Lorenzo Valla y Cosimo Raimondi; por su parte, Marsilio Ficino dio la impresión de un pensador con una apariencia general muy diferente.

Por último, el escepticismo antiguo tuvo un gran número de seguidores en el Renacimiento, especialmente en el siglo XVI, cuando se conocieron mejor los escritos de Sexto. El principal atractivo del escepticismo residía en su idea de que al abandonar todas las doctrinas y opiniones rígidas nos liberamos de los cuidados innecesarios, teniendo que enfrentarnos tan sólo a las necesidades ineludibles de la vida. Si deseamos tener una pauta de conducta, no tenemos más que seguir la costumbre de nuestro país, al menos en todas las cuestiones que afectan a otra gente. De este modo, los límites entre los parámetros morales y las maneras establecidas tienden a borrarse, si bien puede quedar un área de la vida personal e individual en la que pensemos y actuemos como nos plazca. El escepticismo en materia de razón no es en modo alguno incompatible con la fe religiosa, como lo muestra sin duda el ejemplo de san Agustín; por tanto, esta postura tuvo muchos más seguidores durante el siglo XVI de lo que se cree generalmente. La principal expresión de esta ética escéptica se halla en algunos ensayos de Montaigne, así como en los escritos de su discípulo, Pierre Charron.

VI

El influjo de la ética antigua en el Renacimiento no se limita a la aceptación de las principales teorías sistemáticas de la antigüedad por parte de algunos pensadores renacentistas. El uso constante de ideas, sentencias o ejemplos antiguos específicos en la discusión de temas morales es mucho más extendido. Este uso ecléctico de material antiguo, del que algún autor favorito como Cicerón podría

servir de modelo clásico, es especialmente característico de los humanistas y sus seguidores populares. De esta manera, ideas o sentencias concretas tomadas de un filósofo dado, como pueden serlo Platón o Aristóteles, se combinaron indiscriminadamente con las de otros filósofos que sostuvieron una postura muy diferente en cuestiones de gran transcendencia, o con las de moralistas antiguos como Isócrates, Luciano o Plutarco, a quienes no se puede imputar una postura sistemática y coherente en filosofía. Así, las rigurosas fronteras entre teorías o conceptos filosóficos derivados de diferentes fuentes tienden a desaparecer. Lo que es más, los humanistas del Renacimiento no se interesaron tanto como los eruditos actuales en destacar los rasgos distintivos de varios períodos, escuelas y escritores de la antigüedad, ni en jugar a oponerlos entre sí. Tendieron a admirar la literatura antigua en todos sus períodos y representaciones (si bien algunos autores fueron más admirados que otros), y a ser sincréticos lo mismo que eclécticos; es decir, gustaron de armonizar los pareceres de distintos autores clásicos y de extraer de sus escritos una especie de sabiduría común susceptible de ser aprendida, imitada y utilizada.

Las numerosas citas clásicas que caracterizan a la mayoría de los tratados humanistas e incluso a los ensayos de Montaigne, y que suelen aburrir al lector moderno, no fueron exhibiciones de erudición vana, aunque a menudo tuvieran también esta finalidad. Las citas eran como autoridades o confirmaciones de la validez de lo que el autor intentaba decir. Las citas de autores reconocidos eran para los teóricos antiguos de la retórica formas de pruebas que cualquier orador tenía el deber de presentar. Agustín había hecho hincapié en la autoridad de la Sagrada Escritura como fuente principal del discurso teológico, y durante la Edad Media no sólo la teología, sino también cada disciplina del saber, se servían de sus autoridades concretas, junto con argumentos racionales, para fundamentar sus teorías. Para un humanista del Renacimiento una frase extraída de un escritor clásico equivalía a un argumento de autoridad, y si añadía a dicha cita lo que a nosotros nos parece una interpretación arbitraria, no hacía en realidad más que lo que habían hecho también sus predecesores y contemporáneos. En un período en el que se insistió especialmente en la autoridad y la tradición, la originalidad se muestra en la adaptación e interpretación de la tradición. Más aún, puede haber originalidad incluso en la elección de las propias citas. No es lo mismo que un autor cite siempre los mismos pasajes que habían sido citados por sus predecesores o que introduzca por vez primera nuevas citas, sacándolas de su contexto y, por así decir, descubriendo su significación.

La frecuencia de citas y lugares comunes repetidos en la literatura moral del Renacimiento imprime a casi todos sus mejores pro-

ductos un aire de trivialidad que resulta a menudo harto aburrida para el lector crítico moderno, especialmente cuando éste está familiarizado con las fuentes antiguas de las que están sacadas las mismas y en las que parecen tener un significado mucho más sutil y preciso. Si queremos hacer justicia a estos escritores renacentistas, hemos de intentar entender las circunstancias en las que ellos escribieron, así como las ideas que les agitaron. Siempre que se escriben muchos libros del mismo tipo, éstos suelen acabar siendo pesados y mediocres, y sólo unos cuantos destacan a causa de los méritos intelectuales o literarios de sus autores. La inventiva humana parece limitada y la repetición es la regla más que la excepción, incluso cuando no aparece ningún plagio ni copia directa. Después de todo, no se esperaba que ningún lector se leyese todos los tratados sobre el mismo tema, como cualquier estudiante moderno no lee más de uno o dos libros de texto sobre el mismo tema. Cada tratado va dirigido a sus propios lectores, a los que ha de ofrecer la misma cantidad de información general que otros lectores pueden derivar de otras obras sobre la misma cuestión. Esto ocurre todavía más en el terreno de la oratoria, pues los discursos se pronuncian sólo en una sola ocasión y tan sólo accidentalmente se publican (cuando logran un grandísimo impacto sobre el auditorio). Se compone un discurso para entretener y edificar a la gente adaptando las ideas generales a la ocasión en cuestión. Si en Florencia era costumbre que cada grupo recién nombrado de magistrados pronunciara un discurso ensalzando la justicia, no era muy importante el que el orador ofreciera ideas nuevas o profundas sobre el significado de la susodicha justicia —se trataba de impresionar a los oyentes con su deber de seguir los imperativos de la justicia en la administración de sus cargos—. Esto era ciertamente de gran importancia práctica para la ciudad en su totalidad. Como el discurso fue la forma principal de la literatura humanista, se podría aplicar el ejemplo a las demás ramas. Todo tratado moral tenía que exhortar y edificar a los lectores instruyéndolos en materias de gran transcendencia práctica y humana, y esto era en la mayoría de los casos de más valor que la presentación de pensamientos nuevos y originales. En otras palabras, que no conviene buscar en la literatura media del Renacimiento una excesiva originalidad o profundidad moral, conscientes de que sus objetivos eran limitados y de que su literatura estuvo sin duda a la altura de dichos objetivos.

VII

La frecuencia de las ideas y citas antiguas en los escritos morales de los humanistas del Renacimiento, y de la literatura humanística en general, plantea otra cuestión que ha dado pie a in-

numerables debates: ¿cuál fue la actitud de los humanistas del Renacimiento hacia el cristianismo, y en qué sentido y medida se sintieron inclinados hacia el paganismo? La acusación de paganismo la hicieron a los humanistas algunos teólogos de la época, y se ha repetido por parte de bastantes historiadores modernos, algunos de los cuales han transmutado la acusación en alabanza. Hubo, sin embargo, muy pocos intentos por revivir las religiones paganas de la antigüedad clásica, si bien esta acusación se encuentra en algunos contemporáneos y en ciertos autores actuales. Aunque se explotó al máximo la mitología pagana en la poesía y también en los tratados en prosa de la época, en ningún momento se intentó sustituir el pensamiento religioso y la imaginería cristiana, sino más bien adornarlos de inocentes aditamentos. En la mayoría de los casos no se trató más que de ornamentaciones literarias sancionadas por precedentes antiguos. En los casos en que aparecía una intención más seria, su empleo estaba justificado por la alegoría —atribuyendo a los relatos paganos un significado oculto acorde con la verdad cristiana—. Esta actitud culmina con Pico della Mirandola y su noción de teología poética; es decir, de una verdad filosófica y teológica susceptible de ser descubierta mediante la interpretación alegórica de la poesía y mitología paganas. Con todo, el principal impacto del «paganismo» en el pensamiento moral del Renacimiento estriba en su gran deuda para con las ideas filosóficas antiguas, aspecto éste que ya hemos notado antes. La tarea de compaginar el cristianismo con el pensamiento moral y filosófico de los antiguos incumbió sobre todo a los Padres de la Iglesia y de nuevo a los pensadores medievales. El Renacimiento difirió de estas primeras intentonas al menos en grado, por no decir también en naturaleza. Los Padres de la Iglesia tendieron a acoplar el cristianismo a los modos antiguos de pensamiento, que habían sido anteriormente como la atmósfera en que se movían tanto ellos mismos como sus contemporáneos. Los humanistas quisieron adaptar las ideas clásicas a una concepción cristiana del mundo previamente aceptada. Sin embargo, la afinidad entre los humanistas y los Padres de la Iglesia ha sido objeto de especial estudio por parte de algunos historiadores modernos como Toffanin, y los mismos humanistas fueron conscientes hasta cierto punto de esta afinidad. Pues, cuando ellos defendían la «poesía», es decir, el saber humanista y la lectura de los autores paganos contra los críticos teólogos de su propio tiempo, solían citar el precedente de los Padres de la Iglesia. No cabe duda de que la traducción de Bruni de la carta en que Basilio, uno de los Padres, defiende la lectura de los poetas paganos por un joven cristiano debe su enorme popularidad a este motivo. Hubo muchos humanistas que no se interesaron por los problemas religiosos o teológicos, y que no los abordaron en sus

escritos. Los que lo hicieron, y algunos de ellos de gran importancia, nunca acometieron una crítica general de la tradición religiosa tal y como se daría en el siglo XVIII. Generalmente alabaron la Biblia y a los Padres de la Iglesia como las fuentes clásicas del cristianismo, toda vez que atacaban la teología escolástica por considerarla una distorsión estéril de la doctrina y piedad cristiana originales. Algunos arremetieron contra las debilidades que observaron en la Iglesia de su tiempo, especialmente en el mundo monacal. Cuando los humanistas escribieron acerca de cuestiones morales, o bien trataron de combinar y armonizar las ideas antiguas y cristianas a la manera de Erasmo, o simplemente debatieron temas morales sobre una base puramente clásica y secular —sin por ello dar indicios de ninguna hostilidad hacia el cristianismo, sino dando más bien por supuesta la compatibilidad entre ambos mundos, como hicieron Alberti y muchos otros humanistas italianos—. En el siglo XVI, tras las reformas protestante y católica, encontramos bastantes eruditos y moralistas humanistas entre los seguidores de cada uno de los dos grandes sectores, así como entre los que dieron pábulo a algunos de los movimientos heréticos de menor calibre, o entre los que intentaron mantenerse al margen de las contiendas religiosas. Esto muestra una vez más que el humanismo renacentista en su totalidad no puede identificarse con una serie de opiniones o convicciones particulares, sino que se caracteriza más bien por un ideal cultural y una gama de intereses eruditos, literarios e intelectuales que el humanista individual fue capaz de combinar con toda una variedad de convicciones profesionales, filosóficas o teológicas.

VIII

Si queremos analizar con más detalle el pensamiento moral del período renacentista, parece indicado abordar los principales géneros y temas de esta literatura más bien que las ideas de cada uno de los escritores y pensadores.

El carácter de esta literatura, a caballo entre el pensamiento filosófico y el popular, con su dependencia de las fuentes clásicas y su eclecticismo y trivialidad generalizada, parece exigir un tal planteamiento.

El tipo más técnico de literatura renacentista sobre temas morales es el tratado general sobre ética comúnmente escrito para uso de los estudiantes. Como Aristóteles fue permanentemente la base principal de la enseñanza universitaria para las disciplinas filosóficas, muchos tratados generales sobre ética consisten en comentarios sobre la *Moral a Nicómano* y la *Política* de Aristóte-

les, o en introducciones, paráfrasis y resúmenes de dichas obras. En el siglo XV, el comentario de Donato Acciaiuoli y el *Compendium* de Ermolao Barbaro merecen atención especial; y en el siglo XVI están Francesco Piccolomini, paduano, y otros cuantos eruditos como Alessandro Piccolomini, quien compuso un manual de ética aristotélica en italiano, manifestando así su deseo de llegar a un público educado más amplio. Fuera de Italia, las introducciones de Jacques Lefèvre d'Etaples a los escritos de Aristóteles sobre filosofía moral y los escritos éticos de Malanchthon representan los intentos más significativos por restaurar la ética de Aristóteles —en especial su creencia de que los bienes naturales contribuyen al bien supremo de la felicidad y que las virtudes morales son medios entre dos extremos opuestos— y armonizar esta ética natural con las enseñanzas de las Sagradas Escrituras. Las cuestiones morales de John Case sobre Aristóteles, que vieron la luz en Oxford, son importantes como ejemplo raro de un tipo de literatura que debió de florecer también en las universidades inglesas en mayor grado de lo que se supone generalmente. Más eclécticos, aunque todavía en su mayor parte aristotélicos, son los manuales de Francesco Filelfo y de Sebastián Fox Morcillo. Tenemos asimismo una temprana, y muy popular, introducción a la ética, las *Isagogicon Moralis Disciplinae* de Leonardo Bruni, que sigue a Aristóteles en el tema de las virtudes morales e intelectuales, si bien ofrece una visión algo ecléctica del bien supremo. Éste basa el bien definitivo de la vida humana principalmente en la virtud, aunque también concede cierta importancia a las ventajas externas, situándose así bastante cerca de la posición de Aristóteles, toda vez que sostiene que esta visión es esencialmente idéntica a la de los estoicos y epicúreos. El intento más firme por presentar la ética estoica en un manual sistemático aparece en Justo Lipsio hacia finales del siglo XVI. Mas sus efectos más importantes sólo se sentirían durante la centuria siguiente.

Aparte de este tipo de manuales de ética, tenemos un buen número de tratados y diálogos humanistas más informales en los que se discute el tema central de la ética antigua; a saber, la dicha o el bien supremo. Mientras que Petrarca echa en cara a Aristóteles su creencia de que el hombre puede alcanzar su bien definitivo durante la vida presente, actitud que encuentra un eco muy grande en Bartolomeo Fazio y otros, muchos escritores identifican el objetivo de la vida con el conocimiento y el goce de Dios, aunque piensan que este objetivo se puede lograr durante la vida presente, al menos por parte de cierta gente y durante un cierto tiempo. Esta concepción la sostiene principalmente el platónico más representativo, Marsilio Ficino, que escribirá varios tratados breves sobre el tema. Bartolomeo Platina hace hincapié en la resignación y la sabiduría en el sentido estoico, y Pietro Pompo-

nazzi se acerca al estoicismo más que a la postura de Aristóteles cuando, en su tratado sobre la inmortalidad, destaca el hecho de que la virtud encierra en sí su propia recompensa, así como la maldad lleva también consigo su propio castigo. También halló algunos defensores la postura epicúrea de que el placer es el bien supremo. El más famoso de ellos, Lorenzo Valla, considera el epicureísmo como la mejor de las filosofías paganas, aunque propone de su cosecha una especie de epicureísmo cristiano en el que se abandonan los placeres de esta vida en aras de los placeres, físicos y espirituales, que esperan una vida futura a los fieles cristianos.

Numerosos son asimismo los tratados humanistas que tratan de las virtudes individuales, tema que ocupa una gran parte de la *Etica* de Aristóteles y que ahora se escoge para ser tratado monográficamente. Se discuten algunas de las virtudes en los tratados morales del humanista napolitano, Giovanni Pontano, como, por ejemplo, el valor, la magnanimidad y la prudencia. Los intentos por definir las respectivas virtudes van parejos con la exhibición de una gran variedad de normas y ejemplos morales, y se muestra particular interés por la elegancia estilística y la edificación moral, así como por definiciones o distinciones filosóficas precisas. Otros tratados parecidos serían escritos igualmente por varios escritores italianos y de otros países.

Hay toda una literatura dedicada a la más excelsa virtud, la sabiduría, que se identifica ya con el logro del puro conocimiento, ya con la habilidad moral y buena práctica en los negocios de la vida. Esta tendencia culminará con Pierre Charron, teólogo y filósofo escéptico de principios del siglo XVII. Otros tratados análogos fueron escritos sobre algunos vicios específicos, tales como la ingratitud o la avaricia. Existe un tratado famoso sobre la avaricia, de Poggio Bracciolini, en el que se mencionan también algunos de los efectos benéficos de este vicio, de una manera que algunos historiadores han querido emparentar con el espíritu del capitalismo moderno.

IX

El movimiento humanista se identificó con la reforma del programa y currículum de las escuelas secundarias. Muchos humanistas fueron tutores o maestros de profesión, y fue a través de la formación recibida en las escuelas como la mayoría de las personas educadas del período renacentista fueron influidas por las ideas humanistas, que transmitieron a su vez a otros círculos más amplios de la vida pública y profesional. Así, era natural que el humanista se interesara muchísimo por las tareas y los problemas

de la educación. Los tratados sobre la educación de los jóvenes forman un género amplio e importante dentro de la prosa humanista, y gracias a estos tratados ocupa el humanismo renacentista un lugar importantísimo en la historia de la teoría educativa así como en la práctica pedagógica.

Los primeros tratados más influyentes fueron compuestos por Pier Paolo Vergerio el Viejo y Leonardo Bruni, a los que podemos añadir el tratado sobre educación atribuido a Plutarco, traducido por Guarino de Verona, quien, junto con Vittorino de Feltre, fue el enseñante humanista más famoso y con más éxito de la Italia del siglo XV. Otros tratados educativos con gran incidencia los escribieron Maffeo Vegio y Enea Silvio Piccolomini, destacado humanista este último que hizo carrera eclesiástica y llegó finalmente a papa con el nombre de Pío II. Fuera de Italia, escribieron tratados educativos humanistas como Erasmo y Vives, Wimpfeling y Camerario en Alemania y Ascham en Inglaterra. Estos tratados fueron escritos ya para el uso de los estudiantes jóvenes, ya para los padres de los estudiantes para que se convencieran del valor de la educación humanística. Se presta mucha atención igualmente a las obras maestras de la literatura griega y latina, cuyo estudio constituye la médula de la formación humanista, así como al valor de dicha educación para un futuro ciudadano u hombre de Estado. A menudo ofrece el autor verdaderas listas de lectura, en las que discute los méritos y el valor educativo de autores clásicos en concreto, junto con sus obras respectivas. Aparte de esta preferente preocupación por una clase dirigente familiarizada con un universo cultural de incuestionable importancia intelectual, los educadores humanistas hicieron particular hincapié en el valor moral inherente al estudio de la literatura, historia y filosofía de los antiguos. Con la lectura de los autores clásicos el estudiante conseguiría un fondo de ideas morales, de sentencias y ejemplos que le dotarían de la preparación necesaria para hacer frente a las responsabilidades de su propia vida. Al resaltar el valor moral de una educación clásica, los humanistas intentaron invalidar la acusación hecha por algunos teólogos de que la lectura de los poetas y escritores paganos corrompería la moral de los jóvenes. Los humanistas sabían, naturalmente, que había mucho en la literatura antigua que no «colaría» ante un censor cristiano de mira estrecha; pero muchos de ellos no dudaron en emular dicha literatura en prosa y en verso, alegando con Marcial que sus vidas eran puras aunque sus versos fueran algo licenciosos. Con todo, supieron distinguir bien entre una literatura escrita por y para adultos de un lado, y los requisitos de la educación de los jóvenes del otro. En sus tratados de educación omitieron por lo general de sus listas de lectura los escritos antiguos que daban pie a la crítica moral, y Erasmo hizo

la observación pertinente de que hemos de tener mucho cuidado para no dejarnos influir por las costumbres de los antiguos junto con su literatura. De este modo, los humanistas consiguieron acomodar sus ideas culturales a las aspiraciones morales de su tiempo, y hacer aceptable su programa educativo a todo el mundo que no tuviera la manga estrecha de ciertos moralistas.

El verdadero ideal humano del Renacimiento se ha caracterizado a menudo por ser el de un *uomo universale*, o, utilizando una frase más actual, el de una personalidad «abierta». Este eslogan se encuentra sólo raramente en la literatura de la época, aunque la vida real de personas como Leon Battista Alberti o Leonardo da Vinci parece traslucir la búsqueda de la excelencia en una amplia gama de quehaceres, toda vez que los tratados educativos de la época piensan en una persona que alcance una razonable competencia en el terreno de las actividades físicas y artísticas, así como intelectuales y prácticas. Esto se ve también claramente en otra amplia área de la literatura que se preocupa, no de la educación general, sino de la formación de grupos o clases específicas de la sociedad.

Un buen número de tratados se dedica a la educación o descripción del buen príncipe, hecho que ha llamado particularmente la atención de los historiadores de la literatura y del pensamiento político. El «espejo de príncipes» fue una rama importante de la literatura durante los siglos medios, y se ha probado que el ideal del rey cristiano, basado en las costumbres germánicas y en las teorías teológicas, se transformó gradualmente bajo el impacto del estudio del derecho romano y de la *Política* de Aristóteles. En la Italia del siglo XV había estados monárquicos firmemente asentados en Nápoles y Milán, y en una escala menor en el Piamonte, Ferrara y Mantua, por no hablar de los numerosos principados tan minúsculos como efímeros. Es éste el contexto en el que hay que entender los tratados sobre el perfecto príncipe escritos por humanistas como Platina o Pontano y otros. Como importantes fuentes de estos tratados se pueden considerar varias obras de Isócrates y Plutarco que gozaron de numerosas traducciones y de una gran difusión. Estos tratados humanistas fueron en gran parte teóricos y dieron una importancia especial a las virtudes que debía poseer el príncipe, así como a ejemplos antiguos de buena conducta. Es curioso que el tono de estos tratados sea más secular que religioso y que la recompensa prometida al buen príncipe sea una fama perdurable más que la bienaventuranza en la vida futura. El anhelo de fama fue una de las principales preocupaciones de los humanistas y sus contemporáneos, y se puede descubrir el poder de su atractivo en muchos episodios escritos de la época.

Otro tema discutido en estos tratados fue la relación entre la

virtud y la conveniencia; los autores de los mismos opinaban por regla general con Cicerón que el rumbo virtuoso de la acción es también a la larga lo más ventajoso.

Algunos autores, entre los que destacan Allan Gilbert y Felix Gilbert, han señalado que el *Príncipe,* de Maquiavelo, a pesar de su originalidad en su extremado realismo y su insistencia exclusiva en la utilidad, está emparentado, en cuanto a su problemática general, con la última literatura medieval y la primera renacentista sobre el buen príncipe. En el siglo XVI, el establecimiento de fuertes monarquías nacionales fuera de Italia sirve de caldo de cultivo para la serie de tratados humanistas compuestos por Budé, Sepúlveda y otros. El más famoso es la *Educación de un príncipe cristiano* de Erasmo, que se define explícitamente como contrapartida al tratado de Isócrates *A Nicocles,* traducido por Erasmo. Se espera que el príncipe lea un buen número de escritores antiguos, además de la Biblia. Entre sus sugerencias para la administración del Estado, Erasmo recuerda al dirigente que no es sino un miembro más de dicho Estado, que su gobierno se basa fundamentalmente en el consenso del pueblo, y que el bien público es el único marco válido para formular leyes. Erasmo pretende limitar la pena de muerte a los casos extremos y urge a los gobernantes para que sometan sus diferencias al arbitrio, invocando, sobre una base religiosa, el ideal de la paz universal, tema del que también trata en otro lugar.

X

En la Italia del siglo XV, el ideal de la libertad republicana estaba tan vivo como el del Estado monárquico, como se puede ver leyendo muchos escritos humanistas. La república romana se erigía como modelo a imitar en mayor medida que el Imperio romano, y no fue pura coincidencia el que la superioridad de Escipión, interpretada como símbolo de la virtud republicana, fuera defendida por Poggio, ciudadano florentino, contra las pretensiones de César, que eran respaldadas por Guarino, súbdito del marqués de Ferrara. La comparación entre diferentes constituciones en las obras de Platón, Aristóteles y Polibio halló amplio eco en los escritos de Francesco Patrizi, Aurelio Brandolini y Maquiavelo —quien, en su verdadera carrera política y en sus *Discursos sobre Livio,* dio prueba de su preferencia por la forma de gobierno republicana—. Cuando la libertad política florentina se vio amenazada por el régimen de los Medici, Alamanno Rinuccini escribió, aunque probablemente sin publicarlo, su *De libertate.* Los historiadores exageran a menudo la transcendencia del hecho de que muchas de las ciudades-repúblicas de los

siglos XII y XIII sucumbieran a varias formas de despotismo durante los siglos XIV y XV. La república veneciana, gobernada por una nobleza rígidamente estructurada pero responsable y no menos bien educada, alcanzó más poder que nunca, y fue considerada, a causa de su riqueza y estabilidad, como un verdadero modelo por muchísimos escritores políticos. La república florentina, que mostró mucha menos estabilidad y sufrió una serie de cambios y revoluciones, mantuvo su poder e independencia contra varios ataques de fuera y logró, especialmente en el siglo XV, un predominio cultural y artístico que fue reconocido en toda Italia y toda Europa. Cuando Florencia se vio amenazada durante la última parte del siglo XIV y principios del XV por los repetidos ataques de los príncipes Visconti de Milán, que estaban extendiendo su poder hacia amplias zonas de la Italia del norte y del centro, mobilizó contra ellos sus recursos intelectuales y materiales. En esta crisis política, muchos humanistas florentinos destacaron los ideales del Estado republicano y del ciudadano responsable llamado a gobernar dicho Estado. Hans Baron describió con gran maestría en una serie de estudios este humanismo cívico que floreció en Florencia durante la primera mitad del siglo XV, humanismo que merece especial atención como una de las fases más impresionantes del humanismo renacentista, aun cuando sería completamente equivocado identificar el humanismo renacentista en su totalidad con este humanismo cívico florentino. Existió una buena dosis de «humanismo despótico» incluso en la Italia del siglo XV, y sería totalmente imposible meter bajo la etiqueta de «humanismo cívico» toda la literatura política del período renacentista, y mucho menos aún el amplio espectro de la literatura humanística que no se interesó para nada por los problemas políticos. El humanismo cívico florentino halló su mejor expresión en los escritos de Leonardo Bruni, Leon Battista Alberti y Mateo Palmieri. El saber humanista lo presentan estos autores como algo que fomenta la vida activa del ciudadano preocupado por sus negocios propios y los de la república en general. No sólo ha de llenar sus ratos de ocio con la lectura de los mejores autores, sino que ha de seguir en su propia vida y actividades personales el ejemplo y los preceptos ofrecidos en dichos libros. No siempre se mencionaba, aunque se daba por supuesto, que el ciudadano de pro estaba llamado a menudo a pronunciar discursos —o a componer cartas— de gran importancia pública, y que su formación humanista le daría la habilidad literaria necesaria para llevar a cabo dichas tareas con la distinción suficiente para ganarse una buena reputación para sí y para su ciudad. La historia florentina entre 1434 y 1537 se caracterizó por una transición gradual de una forma de gobierno republicana a la monarquía de los Medici —desarrollo que fue frenado y a menudo interrumpido por una

fuerte resistencia por parte de los seguidores de la tradición republicana—. La pugna política entre diferentes partidos fue acompañada por controversias literarias, como ocurre a menudo, y el declive y caída de la república florentina dio pie de este modo a una larga serie de tratados políticos que defendían la forma de gobierno republicana y exponían las mejores vías para darle estabilidad y perfección.

Todas las ciudades italianas, con gobierno republicano o monárquico, tenían una clase de familias nobles con antecedentes feudales o comerciales. Su influjo político variaba sobremanera de un lugar a otro. En Venecia, los nobles formaban la clase dirigente que monopolizaba todos los cargos públicos. En Nápoles, la nobleza feudal poseía enormes extensiones de terreno y otros privilegios tradicionales, aunque el rey tendía a reducir estos privilegios para edificar una monarquía moderna con una burocracia de personas bien formadas y responsables directamente ante él; así harían los reyes de Inglaterra, Francia y España en el siglo XVI. En Florencia, las familias viejas estaban divididas en facciones rivales y, según el régimen que prevaleciera en un momento dado, algunas de ellas eran excluidas de sus cargos o incluso enviadas al destierro, mientras que otras compartían las tareas de la administración de la república con personas habilidosas de orígenes más modestos. Por todos sitios, independientemente de las ideas políticas, las familias de la nobleza lograron conservar gran cantidad de riquezas y de prestigio social, y su estilo de vida sirvió de modelo a los recién llegados que se establecían mediante empresas comerciales o carreras políticas o incluso mediante el éxito profesional. Sin embargo, con la excepción de Nápoles y posiblemente de Roma, esta nobleza no era ya de carácter feudal, sino que estaba totalmente urbanizada, y de ahí que se la pueda considerar más apropiadamente como un «patriciado». Los humanistas consiguieron ganarse a esta clase importante a su causa, educando a sus hijos e inculcándoles la idea de que necesitaban una buena educación según los patrones humanísticos para ser dignos de su *status social*. Por otra parte, los humanistas alimentaron la ambición de alcanzar una posición social comparable, y al menos algunos de ellos lo lograron. En efecto, el humanista bien preparado podía hacer carrera como canciller o secretario de príncipes y repúblicas, y así contribuir, junto con el cuerpo más amplio de juristas, a lo que en siglos posteriores se daría en llamar la *noblesse de robe*. En este orden de cosas, se entiende perfectamente por qué los humanistas del siglo XV se interesaron tanto por los problemas de la nobleza y se centraron en el problema de si la nobleza se basaba en el nacimiento o en el mérito personal. Esta cuestión había sido debatida por algunos autores de la última etapa de la Edad Media, y algunos de ellos

habían destacado ya el papel del mérito personal como base de la nobleza. En el siglo XV tenemos una serie de tratados, titulados *De Nobilitate,* en los que se investiga este problema. En los tratados de Poggio Bracciolini, Buonaccorso da Montemagno, Bartolomeo Platina y en el diálogo todavía no publicado, pero de gran interés, de Cristoforo Landino se defiende con fuerza la tesis de que la nobleza descansa en la virtud. El problema se aborda desde presupuestos típicamente humanistas en la obra de Buonaccorso da Montemagno, que gozó de tremenda popularidad. Hay dos romanos que compiten por obtener la mano de una mujer noble y basan sus exigencias en discursos elaborados, el uno ensalzando a sus ilustres ancestros, y el otro sus prendas personales. El autor no nos dice cuál de los dos se casó con la joven, pero parece que hay más fuerza en el segundo discurso que defiende los derechos del mérito. La clara tendencia de estos tratados ha conducido a muchos eruditos a considerar la preferencia por el mérito personal sobre la nobleza heredada como típica del humanismo renacentista. Esto se justifica hasta cierto punto, mas no en su totalidad. Los autores de los tratados que hemos mencionado fueron toscanos en su mayor parte. No hay que pasar por alto el hecho de que las prerrogativas de la nobleza napolitana fueron defendidas por uno de sus miembros que fue precisamente un perfecto humanista, Tristano Caracciolo, y las de la nobleza veneciana por Lauro Querini, humanista famoso que también fue un noble veneciano. Se plantea una vez más la dificultad de identificar al humanismo en su totalidad con un sistema dado de opiniones, aunque tales opiniones puedan haber sido defendidas por algunos de sus representantes. Los denominadores comunes son siempre un ideal cultural y educativo más que una serie concreta de opiniones.

XI

Otro grupo de tratados morales del Renacimiento pretende describir, y proponer a la imitación, el ideal humano del ciudadano, el magistrado, el cortesano y el caballero perfectos. Se trata del ideal de un miembro de la clase dirigente, independientemente de sus connotaciones políticas, propuesto como modelo para los jóvenes así como para los más viejos. Este género, representado en el siglo XV por algunos tratados de Alberti, Platina y otros, fue especialmente importante en el XVI. La obra más famosa del grupo, el *Libro del Cortesano,* de Baldassare Castiglione, se tradujo a varias lenguas y encontró imitadores en toda Europa. Esta obra, que posee grandes méritos estilísticos y ocupa un importante lugar en la historia de la literatura italiana en pro-

sa, se refiere claramente a un miembro de la aristocracia y refleja muchos rasgos personales de su autor, quien fue un diplomático muy activo durante años al servicio de los príncipes de Mantua y de la curia papal. El *Cortesano* de Castiglione representa un ideal humano de grandes proporciones; podría decirse que refleja el concepto del *uomo universale;* está claro que ejerció un gran influjo civilizador en las clases dirigentes del Renacimiento europeo. Aparte las tradicionales virtudes caballerescas del valor y el aguante físico, se espera que el cortesano posea modales pulidos, sepa participar hábilmente en todo tipo de conversaciones elegantes, tenga una buena educación literaria y destaque moderadamente en las artes de la pintura, la música y la danza. Una contrapartida inglesa la tenemos en el libro de Sir Thomas Elyot titulado *Boke of the Governour,* en el que las consideraciones de orden moral y religioso juegan un papel algo más destacado. Más entrado el siglo, el énfasis va pasando paulatinamente a los modales que hay que tener en la buena sociedad, así como los requisitos de la conversación elegante. El *Galateo* de Giovanni della Casa y el libro de Stefano Guazzo *Sobre la Conversación civil* fueron ampliamente leídos, traducidos e imitados, formando el núcleo de una amplia literatura en todas las lenguas, constituida generalmente por libros de cortesía, de conducta y de buenos modales. Louis Wright ha mostrado que, en el caso de Inglaterra, esta literatura se dirigió cada vez más no sólo a los miembros de la aristocracia, sino también a la clase media de comerciantes y profesionales deseosos de afianzar su posición social imitando los modos de la antigua clase dirigente. Esta literatura prepara el camino a los tratados del perfecto gentilhombre, que se desarrollaría sobre todo entrado el siglo XVII. Sin embargo, también contiene una buena dosis de pautas prudenciales y parece dirigida en parte al joven de talento y de escasos medios que intenta abrirse paso en la vida y hacer carrera. La predicación rigurosa de las virtudes morales, tan en boga entre los primeros escritores de tratados humanistas, ocupa ahora cada vez menos espacio, si bien se suele dar prácticamente por supuesta la posesión de tales virtudes.

XII

Aparte del ideal generalizado del cortesano o el gentilhombre, se escriben muchos tratados sobre los deberes de las personas que ocupan un *status* determinado, o que ejercen una determinada profesión. Abundan los libros sobre los deberes de un magistrado o un embajador, o incluso sobre los deberes de un obispo, en los que las prescripciones morales se combinan con consejos

relativos a la conducta práctica de los negocios. En la extensa literatura de los tratados de arte descrita durante el período del Renacimiento, las normas técnicas del arte aparecen embellecidas con consejos morales dirigidos al artista. Lo que Cicerón y Quintiliano exigieran a un buen orador, a saber, que compaginara la estructura moral y una educación general con la competencia técnica apropiada a su profesión, se aplica ahora a todas las demás profesiones, en especial a la del artista. El pintor, el escultor y el arquitecto no sólo adquieren un *status* social y un prestigio mayor del que jamás gozaran —y del que gozarán después—, sino que tendieron también a combinar la habilidad artística con los intereses y la competencia de índole literaria, erudita y científica —como podemos ver en los escritos de Alberti, Piero della Francesca, Leonardo, Durero, Miguel Angel y Rubens— y, por ende, a arrogarse las pretensiones morales avanzadas por los sabios humanistas.

Una de las principales innovaciones aportadas por la Reforma protestante fue la abolición de las órdenes monásticas, que tan importante papel jugaran durante la Edad Media y que conservaron, e incluso aumentaron, su importancia en el mundo católico moderno. La «movida» radical de los reformadores fue precedida, como se sabe, por siglos de ataques medievales a los vicios y defectos de los monjes y frailes, acusaciones que estuvieron justificadas en buena parte y que la Reforma católica del siglo XVI tendió a obviar. Los humanistas contribuyeron a la crítica del monacato. Valla y otros escribieron contra los monjes, y Erasmo, en su *Elogio de la Locura,* los puso claramente en ridículo. Con todo, conviene notar que Erasmo no perdonó en esta obra a ninguna clase de la sociedad contemporánea, ni siquiera a su propia clase, la de los gramáticos y retóricos; en otro lugar insiste en que la vida piadosa no es monopolio de las órdenes monásticas, propugnando el ideal de piedad laica que él mismo heredara de la «Devoción Moderna», el movimiento místico holandés en cuyas escuelas había recibido su primera educación. Sin embargo, en ningún momento aboga por la abolición de las órdenes. Entre los primeros humanistas italianos encontramos varios escritores y letrados de distinción, como Petrarca, Salutati y Ermolao Barbaro, que ensalzaron claramente la vida monástica, e incluso hubo muchos monjes eruditos, como fue el caso de Ambrogio Traversari, que aportó una importante contribución al movimiento humanista. Sería por tanto erróneo identificar el humanismo como tal con una determinada opinión en este tema que nos ocupa.

Burckhardt y otros autores han escrito bastante sobre el lugar de las mujeres en la sociedad renacentista. Las mujeres no habían logrado ocupar todavía un lugar importante en la vida profesional, y sus actividades seguían confinadas en gran parte a la

casa y la familia. No obstante, fueron muy respetadas dentro de este ámbito limitado y, al menos unas cuantas, en particular, las hijas de los príncipes, los nobles y los letrados, recibieron una educación literaria y erudita, distinguiéndose como madrinas del saber, o incluso como investigadoras y escritoras de derecho propio. Así, es significativo que uno de los más importantes tratados humanistas sobre educación, el *De studiis et litteris* de Leonardo Bruni, estuviera dedicado a una mujer. Bastantes tratados de humanistas del siglo XV tratan de la familia y el matrimonio, y de ello tienen mucho que decir sobre los deberes morales y prácticos del ama de casa y la madre. Como especímenes famosos e influyentes de esta literatura destacan el *De re uxoria* de Francesco Barbaro y el tratado *Della famiglia* de Alberti. El primero insiste en el lado moral, y el segundo contiene páginas encantadoras sobre la manera como se supone que ha de asistir a un marido la mujer de un ciudadano acomodado y gobernar sobre su casa, sus siervos y sus hijos. En el siglo XVI, Castiglione dedica en su *Cortesano* una sección especial de su obra a la mujer de la corte, la contrapartida femenina de su tema masculino, en tanto que Vives compone un tratado curioso llamado *Sobre la educación de una mujer cristiana*. Ya avanzando el siglo, tanto en Italia como en otros países se escribe toda una serie de tratados sobre la conducta de las mujeres, en los que las pautas prudenciales juegan un papel muy importante y se ofrecen consejos sobre cómo vestirse y servirse de los cosméticos.

XIII

Un amplio segmento de la literatura que va de finales del siglo XV a finales del XVI trata del tema del amor. Un famoso ejemplo medieval había sido el libro de Andreas Capellanus sobre el amor cortés, en el que las costumbres de la caballería francesa recibieron una expresión más teórica, aunque no más filosófica, que en la poesía lírica y épica del período. Más filosófica fue la poesía lírica de Cavalcanti, Dante y sus contemporáneos italianos; las especulaciones en prosa sobre el amor empezaron con la *Vita Nuova* y el *Convivio* de Dante, así como con los comentarios del oscuro poema de Cavalcanti. Toda esta literatura recibió una dirección y un impulso nuevos con Marsilio Ficino, el jefe de la Academia platónica de Florencia y uno de los platónicos más significativos del Renacimiento. Éste suministró a los lectores occidentales las primeras traducciones completas de los diálogos del *Banquete* y el *Fedro* de Platón (parte de los cuales había sido ya traducida por Leonardo Bruni), y publicó igualmente importantes comentarios sobre estos dos diálogos. En concreto, su comen-

tario sobre el *Banquete* adquirió una enorme fama. Basándose fundamentalmente en Platón, aunque transformando su doctrina bajo el influjo de otras tradiciones filosóficas, teológicas y literarias, Ficino entiende el amor hacia otro ser humano como una forma preliminar y un disfraz del amor básico que cada ser humano tiene a Dios y que halla su cumplimiento sólo en el goce y conocimiento directo de Dios —objetivo que se alcanza durante la vida presente solamente por parte de unas pocas personas y durante un breve período de tiempo, pero que se logrará definitivamente en la vida futura de todos los que hayan aspirado a ella en esta vida de aquí abajo—. Sin desechar el amor sexual y el amor mundano, Ficino ensalza sobre todas las cosas el amor puro y celestial; es decir, el afecto y amistad mutua entre dos personas que se dedican a la vida contemplativa y que reconocen por eso mismo que su relación recíproca se funda en el amor que siente hacia Dios cada una de ellas. Ficino se empeñó en definir este amor divino según las enseñanzas de Platón y, acuñando así un término que se haría tan famoso como ridículo, lo llamó «amor platónico» o «socrático». La doctrina del amor platónico constituye sólo una parte pequeña, aunque importante, del sistema filosófico de Ficino, si bien gozó de una enorme popularidad independientemente del resto de su obra, especialmente entre los poetas y los moralistas. La noción del amor platónico fue tomada y adaptada por muchos poetas, inclusive por Lorenzo de Medici y Miguel Ángel. Más aún, el comentario de Ficino sobre el *Banquete* de Platón se convirtió en el manantial de toda una literatura de tratados de amor, tanto en Italia como en otros sitios, en la que la noción filosófica del amor platónico era repetida, desarrollada y a veces distorsionada. Entre los autores de estos tratados se cuentan distinguidos filósofos como Pico della Mirandola, Leone Ebreo (del que parece que tomó Spinoza su noción del amor intelectual de Dios), Francesco Patrizi y Giordano Bruno, así como escritores famosos de la talla de Bembo y Castiglione. En efecto, el último libro del *Cortesano,* de Castiglione, trata precisamente del amor platónico en el sentido que le diera Ficino, siendo mediante este libro como la teoría en cuestión alcanzó una amplia difusión. En los tratados posteriores, el vínculo original entre el amor platónico y la vida contemplativa se fue esfumando paulatinamente, y el culto del amor platónico acabó siendo un mero disfraz de la refinada pasión sexual, o un juego inane en boga entre la sociedad «bien». Sin embargo, hemos de intentar comprender que había tenido en el principio un sentido filosófico serio, y que la «filosofía del amor» desencadenó un alud de conversaciones y páginas serias sobre el amor en el siglo XVI.

XIV

Otra forma típicamente humanista en la que se discutieron varias modalidades de la vida humana durante los siglos XV y XVI fue la llamada comparación *(paragone)*. La retórica antigua había insistido en que correspondía al orador alabar y censurar, y a menudo la alabanza de alguna virtud o cualidad iba pareja con la censura de su contrario. Para mostrar su destreza, los oradores llegaron a componer elogios en broma de cosas malas o ridículas tales como la tiranía o la calvicie, siendo en este contexto y basándose en estos modelos como escribió Erasmo su admirable *Elogio de la Locura*. Los certámenes de retórica habían dejado su huella en el latín medieval y la poesía vernácula en los que eran temas corrientes los contrastes entre el invierno y la primavera o entre la juventud y la vejez. En la literatura humanista, las competiciones retóricas entre dos cosas rivales fue un deporte favorito; de ello tenemos varios ejemplos: la comparación entre Escipión y César, entre la república y la monarquía, el parangón que establece Buonaccorso entre la nobleza de nacimiento y de mérito. De la misma manera, los méritos y la superioridad relativa de las artes, las profesiones y modos de vida fueron tema debatido con harta frecuencia. Hay tratados sobre las «armas y las letras», en que se ponderan las ventajas de la vida militar y literaria. Leonardo da Vinci sostuvo seriamente que la pintura era superior a las otras artes y ciencias, y Miguel Ángel fue consultado sobre qué era superior, la pintura o la escultura. La defensa humanista de la poesía, de la que ya hemos hablado antes, tomó la forma de ataque a las otras disciplinas, como en las invectivas de Petrarca contra un médico. Hubo toda una literatura acerca de los méritos relativos de la medicina y el derecho, que tenía sus raíces en la rivalidad de las Facultades universitarias y en las que distinguidos humanistas como Salutati y Poggio tomaron parte activa. Salutati se puso del lado de los juristas porque la ley tenía mayor transcendencia en la vida del ciudadano y del Estado. Algunos historiadores tienden a considerar esto como la postura típicamente humanista, si bien es cierto que Poggio, no menos humanista que Salutati, se escoró en esta contienda del lado de la medicina.

El argumento utilizado por Salutati en esta discusión, y en otras ocasiones, tiene que ver con otra problemática más seria: los méritos relativos de la vida contemplativa y la vida activa. La distinción aparece ya en Aristóteles, quien tiende, junto con la mayoría de los filósofos antiguos, a considerar la vida de contemplación, y no la de acción, como la más perfecta y deseable. Una excepción notable la tenemos en Cicerón, el estadista romano que insistió en los deberes políticos del ciudadano responsable.

Durante la Edad Media, la vida contemplativa estuvo generalmente asociada con el ideal monástico y fue ensalzada de manera más o menos constante. En el Renacimiento, volvemos a oír las voces que ensalzan la vida activa, como las de Salutati, Bruni, Alberti y Palmieri; estas opiniones las ha considerado Hans Baron y otros entendidos como un aspecto importantísimo de su humanismo cívico. Eugene Rice va incluso más lejos y considera la insistencia en la vida activa por parte de estos humanistas, de algunos escritores del siglo XVI y de Pierre Charron como un desarrollo importante que se aleja del ideal monástico de la Edad Media para presentar la orientación más práctica y mundana de la Edad Moderna. Aunque es importante que, a partir del siglo XV, la vida activa fuera encontrando más partidarios entre los escritores de la época, la vida monástica también tuvo sus defensores entre los humanistas, como hemos visto, e incluso Salutati, uno de los principales protagonistas de la vida activa, escribió todo un tratado en alabanza de la vida monástica, hecho que ha desconcertado a varios de sus intérpretes. Más aún, el ideal de la vida teórica y contemplativa se fue disociando durante el Renacimiento del ideal específico del monacato, e identificándose más bien con la existencia privada del letrado, el escritor y el científico, sin duda bajo el influjo de la filosofía antigua; esta secularización de la vida contemplativa paréceme no menos característica del Renacimiento (y de los tiempos modernos) que el énfasis simultáneo en las exigencias de la vida activa. Esta tendencia aparece ya en la loa que hace Petrarca de la soledad, y es en este sentido como ensalzaron los platónicos de la Academia florentina la vida contemplativa, que tan importante lugar ocupó en su filosofía. El documento más famoso en que se debatió dicha cuestión fue las *Disputas camaldulenses* de Cristoforo Landino, un diálogo en que Lorenzo de Medici defiende la vida activa y Leon Battista Alberti la contemplativa —pareciendo que la palma va a parar al último—. En el siglo XVI, Pomponazzi considera la vida teórica como superior, aunque se sirve de la vida práctica para definir el fin del hombre, ya que dicha vida es peculiar al hombre y todos los seres humanos son capaces de participar en ella. En Montaigne descubrimos un énfasis especial, aunque no exclusivo, en la vida solitaria de la contemplación, y la mayoría de los demás filósofos da por supuesta la superioridad de la misma, mientras que los moralistas populares insisten en las necesidades y exigencias de la vida activa. Lejos de resolverse en el siglo XVI, la cuestión seguirá abierta hasta nuestros días. Si son muchos los escritores que arremeten contra la «torre de marfil» del intelectual, otros siguen insistiendo en el derecho del letrado, el artista o el científico a centrarse en su tarea peculiar. Las pretensiones rivales de la vida activa y contemplativa parecen ilustrar un problema

humano perenne, y se diría que no existe una verdadera respuesta al mismo, sino que cada época, cada profesión y cada persona tendrá que hallar un compromiso al respecto.

Otra cuestión similar que se debatió ampliamente en el pensamiento renacentista fue la relación entre el intelecto y la voluntad, o entre el conocimiento y el amor. Esta cuestión se parece bastante a la de la vida contemplativa y la activa, sin identificarse con la misma. Pues algunos partidarios de la vida contemplativa, como es el caso, por ejemplo, de Petrarca, seguirán situando todavía la voluntad y el amor por encima del intelecto y el conocimiento, ya que consideran la voluntad de bien y el amor de Dios como parte, e incluso como parte importante de la vida contemplativa. Este problema ocupa un lugar destacado en la historia del pensamiento occidental. Se ha dicho con razón que el concepto de voluntad está ausente de la antigua filosofía griega. Platón, Aristóteles y otros pensadores griegos conocen el conflicto entre razón y deseo, pero heredan de Sócrates la convicción de que la razón es capaz por su propio poder de conocer el bien, ponerlo en práctica y superar la resistencia de cualquier deseo contrario. Para la concepción cristiana, esta creencia griega en el poder independiente de la razón era excesivamente optimista. Con el fin de superar esta propensión radical hacia el mal provocada por la caída de Adán, el hombre necesitaba la gracia de Dios. Agustín formularía su concepción basándose en esta concepción cristiana. Aparte de esta facultad del conocer, el hombre posee una facultad independiente del querer. El pensamiento medieval heredó de Agustín esta distinción entre voluntad e intelecto, y los méritos relativos de estas dos facultades se convirtieron en tema de importantes discusiones, con Tomás de Aquino, entre otros, que destacaban la superioridad del intelecto, mientras que Duns Escoto, y otros «voluntaristas», insistían, de acuerdo con Agustín, en la superioridad de la voluntad. Esta cuestión, pese a su origen escolástico, siguió interesando a los humanistas. Tanto Petrarca como Salutati estuvieron por la superioridad de la voluntad. En la Academia platónica de Florencia, el problema fue sin lugar a dudas un tema favorito de debate, como se puede colegir leyendo la correspondencia de Ficino, así como el tratado de uno de sus discípulos, Alamanno Donati. El propio Ficino cambió claramente de parecer sobre la materia en el transcurso de su vida, favoreciendo al principio la superioridad del intelecto e insistiendo en sus escritos posteriores en la importancia de la voluntad y el amor en la ascensión del alma hacia Dios. Sus razonamientos muestran que el concepto de voluntad se podía asociar a la vida contemplativa lo mismo que a la activa.

XV

El pensamiento renacentista no se interesó tan sólo en las normas morales de conducta o en los modos específicos de vida que podía escoger un individuo según su *status* o profesión, sino también en la situación general en la que los seres humanos se encuentran sobre esta tierra, así como en las fuerzas principales que determinan esta situación y en el lugar que ocupan el hombre y su mundo en el universo más amplio. Ha existido una creencia extendida de que los humanistas del Renacimiento tuvieron una concepción optimista de la vida y que se mostraron deseosos de gozar de esta tierra sin preocuparse demasiado de la vida futura de después de la muerte, como hicieran sus predecesores medievales. Es verdad que la preocupación por la vida terrenal y sus problemas tendió a crecer al pasarse de los siglos medios a los modernos. Sin embargo, hemos de intentar evitar las opiniones exageradas al respecto. Incluso en los famosos versos de Lorenzo de Medici, «Que seá feliz el que así lo desee, pues no estamos seguros de lo que vendrá mañana», que se solieron emplear como la quintaesencia de la concepción renacentista de la vida, entendiéndola como frívola y superficial, hemos aprendido a descubrir matices de melancolía. Algunos historiadores como Walser y Trinkaus han mostrado que los escritores de esta época fueron plenamente conscientes de las miserias y males de la existencia terrenal. La enfermedad y la pobreza, el exilio y el encarcelamiento, la pérdida de amigos y parientes fue el «pan suyo de cada día», y cuando Poggio y otros humanistas escribieron sobre la miseria de la condición humana, no tuvieron dificultades para ilustrar el carácter deleznable y pasajero de la dicha terrenal. Para que no pensáramos que algunas clases de hombres quedan incólumes ante las pruebas de este mundo, los humanistas escribieron tratados especiales sobre la desdicha de los letrados y los cortesanos, y especialmente de los príncipes. Estos tratados estaban llenos de ejemplos sacados de la historia, y estaban destinados a poner en guardia a sus lectores para que desconfiaran de su felicidad y consolaran a los desdichados con el recuerdo de los males padecidos por otros que se hallaban en peor situación que la de ellos. Este coro de lamentaciones no desentonó de la tónica general del período, pues, en realidad, fue casi universal. El filósofo platónico Ficino invoca a Heráclito, que llora ante la miseria de los hombres, a la vez que se ríe con Demócrito ante la locura de los mismos.

Este sentimiento de que el hombre tiene que padecer muchas vicisitudes y que los acontecimientos de la vida, buenos o malos, están en gran parte fuera de su control lo interpretaron los escritores y pensadores de la época desde una variedad de posturas no

siempre coherentes las unas con las otras, pero que imprimieron un tono común a la literatura del Renacimiento. La divina Providencia fue puesta de relieve por los teólogos y jamás negada por los demás pensadores; no obstante, los escritores populares y filosóficos coquetearon frecuentemente con las nociones de fortuna y fatalidad.

El concepto de azar fue estudiado repetidas veces por los filósofos antiguos y jugó un papel importante en el pensamiento de Aristóteles, y especialmente en el de Epicuro. En el pensamiento moral de la última fase de la Edad Antigua, el azar desempeña un papel destacado en los negocios humanos, y su poder es incluso personificado y adorado como diosa Tyche o Fortuna. Durante la Edad Media cristiana, la Fortuna sigue estando bien viva, pero naturalmente no como una diosa, sino como alegoría e instrumento de Dios. En el Renacimiento se vuelve a mencionar muy a menudo el poder de Fortuna. Ésta aparece en emblemas y pinturas alegóricas, así como en los escritos de la época. Estadistas y hombres de negocios esperan que este poder ciego y arbitrario les aporte el éxito deseado, y Maquiavelo dedica por su parte unas páginas muy hermosas para describir su papel en la historia y la política.

Muchas personas sesudas no quedaron satisfechas con este gobierno caprichoso de Fortuna sobre los asuntos humanos, creyendo en cambio, o además, en el poder de un destino inexorable. La opinión de que todos los eventos terrenales estaban rígidamente determinados por una férrea cadena de causas antecedentes había sido corriente entre los estoicos antiguos, reviviendo en una forma más o menos modificada en los escritos de Pomponazzi y otros pensadores. Aún más extendida fue la creencia en la astrología, sistema elaborado que se presentaba como una ciencia e intentaba ensamblar todos los acontecimientos humanos, con la ayuda de unas reglas detalladas pero flexibles, dentro de un sistema de influjos cósmicos. Este sistema, que había pasado de los habitantes de Babilonia a la última fase de la antigüedad, para llegar a la Europa medieval a través de los árabes, se encontró por lo general con la oposición de los teólogos, si bien fueron numerosos los filósofos y científicos que lo apoyaron. Durante el Renacimiento, la astrología tuvo unos cuantos oponentes, como, por ejemplo, Petrarca y Pico, aunque, en general, su prestigio fue creciendo cada vez más hasta conocer un clímax nunca antes alcanzado, tanto entre entendidos como legos. La creencia de que todos los asuntos humanos estaban regidos por los movimientos de los astros satisfacía a mucha gente porque ello parecía imprimir alguna importancia y regularidad a las vicisitudes de la vida. Los astrólogos pretendían adivinar el futuro de las personas y los países, y a la gente, anhelante de conocer y

controlar su futuro, le molestaban tan poco como en otros tiempos las contradicciones inherentes a la profecía (pues ¿cómo podré cambiar el futuro a mi favor si depende de leyes inmutables, y cómo vaticinar el futuro si ni los demás ni yo podemos hacer nada al respecto?); antes bien se mostraba dispuesta a olvidar de buen grado las numerosas predicciones que no eran confirmadas por los hechos.

Diferente de la creencia en el destino era la doctrina teológica de la predestinación, que también jugó un papel importante en las discusiones del período. Agustín había hecho hincapié, negando con ello la doctrina pelagiana, en que no sólo todos los acontecimientos terrenales, sino incluso nuestras elecciones y acciones morales estaban preordenadas por la presciencia y voluntad divinas; así, el problema de la reconciliación de la predestinación con la libre voluntad humana dio origen a múltiples dificultades en la teología y filosofía medievales. El problema saltó a la palestra de nuevo con la Reforma protestante, encabezada por Lutero y Calvino, quienes negaron por completo el libre arbitrio, cosa que no habían hecho ni Agustín ni sus sucesores medievales. Esta cuestión revistió también importancia entre los pensadores seglares de antes de la Reforma, como muestra el ejemplo de Valla y Pomponazzi. Valla sostuvo que era fácil reconciliar la presciencia divina con el libre albedrío humano, mas consideró la relación entre la voluntad de Dios y la libertad humana como un misterio de la fe. Pomponazzi, por su parte, hizo una intrincada defensa de la predestinación así como del destino, pero su intento por compaginar la libre voluntad con ambas cosas no aparece ni clara ni convincente.

Los conceptos de fortuna, destino y predestinación expresan de maneras diferentes, y a diferentes niveles, el sentimiento de que la vida humana es regida por los poderes divinos y naturales, sobre los que no tenemos control alguno y a los que hemos de someternos más o menos indefensamente. Sin embargo, la mayoría de los pensadores renacentistas no se quedó en la afirmación de estos poderes superhumanos, sino que intentó en cierto modo mantener y defender el poder del hombre sobre su propio destino, enfrentado a la fortuna y la fatalidad. Este intento es de por sí significativo, aun cuando parezca inconsistente o frustrado. Ya los estoicos antiguos, los partidarios más claros de la rígida fatalidad, se habían esforzado sobremanera por enmarcar el papel de la libertad humana dentro de un sistema de determinismo completo. Los últimos estoicos hallaron su solución estimando que un hombre sabio, al tiempo que soportaba pacientemente las circunstancias externas de su vida, que se veía incapacitado para cambiarlas, era enteramente libre en su pensamiento y actitud morales. En una onda más popular, opusieron el poder de la

razón y la virtud al de la fortuna, reivindicando para el sabio una victoria interior aun cuando éste pareciera externamente abrumado. Esta es igualmente la tónica del pensamiento renacentista al respecto. En su tratado, que tanto influjo tuvo, sobre los remedios de la buena y mala fortuna, Petrarca opone la razón a las pasiones en la manera tradicional estoica, y exhorta a sus lectores a superar mediante la virtud el cerco que tanto la buena como la mala fortuna ha levantado en torno a nuestras mentes. Salutati opone también la virtud y la sabiduría al destino y la fortuna. El tema que más se toca en los escritos morales de Alberti es la victoria de la virtud sobre la fortuna, y Ficino sostiene también la misma postura, añadiendo una nota neoplatónica al basar la virtud moral en la vida contemplativa. Tras describir el poder de la fortuna, Maquiavelo insistirá igualmente en que el estadista prudente es capaz de superar, o al menos de modificar, el poder de la fortuna. Guillaume Budé enseña a sus lectores a despreciar las circunstancias externas de la vida, que la fortuna lo mismo las puede traer que arrebatar. Si estos pensadores deseaban oponerse al poder de la fortuna, Pico della Mirandola hará un esfuerzo supremo para oponerse al poder del destino. Su ataque elaborado a la astrología es de hecho una defensa de la libertad humana, y los argumentos que utiliza muestran a las claras que su actitud obedeció a consideraciones de índole tanto moral y religiosa como científica. Esta misma preocupación por la autonomía moral del hombre iba a empujar a los pensadores humanistas Erasmo y Sepúlveda a defender el libre arbitrio contra la doctrina exclusiva de Lutero de la predestinación.

XVI

Los temas y las ideas de que hemos tratado brevemente nos pueden ilustrar sobre la manera como se preocuparon los pensadores renacentistas por los problemas morales y humanos. Se ha dicho muchas veces que el pensamiento renacentista, en contraste con el medieval, fue un pensamiento «centrado-en-el-hombre» y no «centrado-en-Dios», o, por citar una observación algo excéntrica de Gilson, que el Renacimiento fue igual a la Edad Media menos Dios. Tales afirmaciones son obviamente exageradas, pues el pensamiento renacentista como tal no fue en absoluto indiferente a Dios, y apenas hubo un pensador de la época que negara la existencia de Dios, por diferente que fuera su concepción de Dios de las distintas formas de la ortodoxia religiosa. Con todo, los humanistas que más han despertado la curiosidad de los historiadores del Renacimiento se interesaron ante todo por los problemas morales, a menudo independientemente de la teología

y la metafísica, así como de la filosofía natural y otras disciplinas universitarias. El mismísimo nombre de «humanidades», que adoptaron para sus estudios, denotaba claramente su preocupación por el hombre de una manera programática. No hay que extrañarse de su inclinación a destacar la importancia de los problemas humanos y a ensalzar el lugar del hombre en el universo. Ya Petrarca había sostenido en su tratado *De sui ipsius et multorum aliorum ignorantia* que no nos sirve de nada conocer la naturaleza de los animales si no conocemos la naturaleza del hombre; y en su famosa carta en que describe su ascensión al monte Ventoux, contrapone su admiración hacia el alma humana a la impresión que le hicieron las montañas y el mar. Es significativo que este último pasaje esté repleto de citas sacadas de Séneca y Agustín; en efecto, la doctrina renacentista de la dignidad del hombre se nutrió ampliamente de fuentes clásicas y cristianas. En el siglo XV, la excelencia del hombre fue el tema de tratados especiales escritos por Giannozzo Manetti y otros. Especialmente en el tratado de Manetti, la dignidad del hombre se basa no sólo en la semejanza bíblica de éste con Dios, sino, por encima de todo, en sus variados logros en las artes y las ciencias, logros que se describen detenidamente. Este tema humanista favorito recibió entonces un tratamiento más metafísico a manos de los filósofos platónicos. Marsilio Ficino dedicó varios libros de su obra principal, la *Teología platónica,* a los logros del hombre en el terreno de las ciencias y el gobierno, destacando la universalidad de su saber y aspiraciones. Cuando restaura la concepción neoplatónica en el sentido de que el universo está hecho de varios grados de ser que van desde Dios, en la cumbre, hasta el mundo corpóreo, en lo más bajo, revisa intencionadamente este esquema con objeto de asignar un lugar privilegiado en su centro al alma racional del hombre, haciendo así de ella el núcleo y nexo del universo, segunda en dignidad solamente al propio Dios. Pico della Mirandola fue todavía más lejos. En su famoso *Discurso,* que trata en su primera mitad sólo de la dignidad del hombre, así como en otros escritos, afirma que el hombre no ocupa ningún lugar fijo en la jerarquía universal, sino que puede escoger libremente su lugar en la misma. Pues no tiene una naturaleza fija, sino que posee todos los dones que se han distribuido individualmente entre todas las demás criaturas. Así, el hombre es capaz de llevar muchas formas de vida, desde la más baja hasta la más alta. La visión de Pico encuentra eco en la *Fábula sobre el hombre,* de Vives; el hombre aparece aquí como un actor capaz de desempeñar los papeles de todas las demás criaturas. La posición central del hombre en el universo, a mitad de camino entre los animales y los ángeles, es aceptada también por Pomponazzi como signo de la excelencia del hombre. Así, podemos decir que, bajo el impacto

de una tradición humanista, filósofos sistemáticos tan diferentes entre ellos como los platónicos florentinos y Pomponazzi asignaron al hombre una posición privilegiada en su concepción del universo. El énfasis en las dotes universales del hombre en el terreno de las artes y las ciencias volverá a aparecer en la noción, sostenida por Francis Bacon, del reinado del hombre sobre la naturaleza; de esta manera existe un eco de la glorificación renacentista del hombre en la ideología que sigue subyaciendo al aspecto tecnológico de la ciencia moderna de la naturaleza.

Sin embargo, incluso sobre esta temática, tan favorita en la época, el humanismo renacentista se resiste a hablarnos con una sola voz. En el mismo siglo XV, el tratado del papa Inocencio III, *Sobre el desprecio del mundo*, que servirá de precedente de la obra de Manetti, fue ampliamente leído y tuvo muchos imitadores. En el siglo XVI se puede notar una fuerte reacción contra la excesiva glorificación del hombre. Entre los reformadores protestantes hubo una tremenda insistencia en la naturaleza depravada del hombre, visión que sin duda expresó como protesta consciente contra el excesivo énfasis en la dignidad del mismo. También Montaigne, tan alejado por lo general de la teología de los reformadores y tan próximo al pensamiento humanista, se esfuerza en su *Apología de Raymond de Sebond* por criticar las opiniones infundadas sobre el lugar privilegiado del hombre en el universo, e insiste en su posición más bien humilde y en la vanidad de sus aspiraciones.

Esta preocupación renacentista por el hombre y su lugar en el universo puede explicar también la prioridad dada durante este período a la cuestión de la inmortalidad del alma. La noción de que el alma de cada hombre es inmortal había sido defendida con fuerza por Platón y los neoplatónicos, en tanto que Aristóteles y otros filósofos antiguos sostenían opiniones ambiguas o contrarias al respecto. Agustín había adoptado la tesis neoplatónica, siendo seguido en esto por todos los pensadores cristianos de la Edad Media. Con el platonismo renacentista, la cuestión asumió una importancia capital que nunca había tenido antes. Ficino desarrolló de hecho su *Teología platónica* en torno a esta problemática e intentó demostrar la inmortalidad del alma contra los aristotélicos sirviéndose de una gran variedad de argumentos. Esta insistencia en la inmortalidad pareció gustar a un gran número de poetas, filósofos y teólogos, y estamos por afirmar que fue bajo el influjo platónico como se adoptó la inmortalidad del alma en el Concilio lateranense de 1513 como dogma oficial de la Iglesia católica. Cuando el filósofo aristotélico más sobresaliente, Pietro Pomponazzi, declaró que la inmortalidad personal no se puede demostrar con la razón, no sólo la aceptó como artículo de fe, sino que además recalcó que el alma humana, incluso según la razón, es inmortal, al menos en cierto aspecto *(secundum quid)*, a

causa de su destacado lugar entre las formas materiales. Más aún, al plantear este problema muchas veces en tratados impresos y en cuestiones y lecciones no publicadas, Pomponazzi mostró lo mucho que le inquietaba esta cuestión y la gran importancia que atribuía a la misma. Por otra parte, su tratado de 1516 dio origen a un gran número de ataques escritos por parte de filósofos y teólogos, y la cuestión siguió debatiéndose hasta después del siglo XVI. La afirmación de que los estudiantes renacentistas se interesaron por los problemas del alma más que por los de la naturaleza, a menudo repetida siguiendo al sabio francés del siglo XIX, Renan, se basa en la falsa interpretación de un episodio en el que aparece un grupo de estudiantes que quiere oír una lección sobre el *Del alma* de Aristóteles y no sobre su *Meteorología*; con todo, hay en esto un grano de verdad que puede basarse en mejores pruebas.

Creo conveniente, al llegar a este punto, indicar aquí brevemente de qué modo el pensamiento moral de los humanistas, aun cuando se interesara principalmente por la conducta individual, favoreció también la consideración de ideales más amplios de índole social, política y humanitaria. La teoría de la amistad ocupó un lugar importante en la ética de Aristóteles, Epicuro y Cicerón; también es tema privilegiado en las cartas y otros escritos de los humanistas. En la Academia florentina, el concepto de amistad está estrechamente asociado con los del amor cristiano y platónico, y Ficino gustó particularmente de pensar que los miembros de su Academia estaban ligados los unos a los otros y a él, su maestro común, por un lazo de amistad platónica, formando así una comunidad compacta según el modelo de las escuelas de filosofía antiguas.

En el terreno del pensamiento político, no sólo se preocuparon los humanistas por la educación de príncipes y magistrados, o por los méritos relativos de un gobierno republicano o monárquico, sino que algunos de los pensadores renacentistas empezaron a reflexionar sobre sociedades ideales más perfectas que las realmente existentes. La *Utopía* de Tomás Moro, una obra originalísima a pesar de lo mucho que le debe a la *República* de Platón, fue el primer espécimen de un género importante que florecería hasta entrado el siglo XVIII. Este ejemplo lo siguieron Campanella, Bacon y muchos escritores menos importantes. El influjo de esta literatura utópica en las reformas sociales y políticas de los tiempos modernos es algo que casi todo el mundo reconoce. Otra contribución a la reforma social fue el tratado de Vives sobre la asistencia a los pobres, escrito en una época en que la responsabilidad por el bienestar público fue una de las principales preocupaciones en las ciudades de los Países Bajos.

No menos importante fue la contribución del pensamiento renacentista al desarrollo del ideal de la tolerancia religiosa. Este ideal surgió primero en el siglo XV sobre el telón de fondo de la

controversia medieval con el judaísmo y el Islam, y de los ecos de la polémica de los Padres de la Iglesia contra el paganismo antiguo. En el siglo XVI este problema adquirió una actualidad particular dado el estado de discordia religiosa, persecuciones y guerras dentro de la Cristiandad occidental. Sin perder la fe en la superioridad de su propia religión, Nicolás de Cusa abogó por una paz y tolerancia perpetua entre los credos diferentes que dividían a la humanidad. Ficino elogió la solidaridad y compañerismo de todos los ciudadanos, e insistió en que la religión era una cosa natural en el hombre y en que todas las religiones, aunque diferentes en sus prácticas y en el grado de su perfección, contenían un núcleo común de verdad y expresaban en cierto modo la necesidad de venerar a un solo Dios verdadero. Más aún, Ficino sostuvo que existía una armonía de base entre la verdadera religión cristiana y la verdadera filosofía platónica; y aceptó los escritos apócrifos atribuidos a Zoroastro, Hermes Trismegisto, Orfeo y Pitágoras como testimonios de unas primitivas teología y filosofía paganas que prepararon el camino a Platón y sus seguidores, algo así como el Antiguo Testamento había preanunciado el Nuevo. Estas nociones añadieron una fuerza nueva y explícita a la creencia general humanista en la sabiduría de los antiguos y en su compatibilidad con las enseñanzas religiosas cristianas, y ejercieron un influjo enorme durante el siglo XVI. Igualmente importantes fueron las ideas de Pico della Mirandola, quien fue todavía más lejos. Según él, todas las filosofías y religiones conocidas contenían algunos elementos de verdad; así pues, decidió defender, en una disputa pública, novecientas tesis tomadas principalmente de los filósofos y teólogos antiguos y medievales, incluidos árabes y judíos. En concreto, sostuvo que los escritos de los cabalistas judíos representaban una tradición oral antigua y que estaban de acuerdo con las enseñanzas del cristianismo. En la segunda parte de su famoso discurso, concebido de hecho como introducción a su disputa proyectada, Pico expresa de manera elocuente su creencia en la universalidad de la verdad, de la que participa todo filósofo y teólogo en mayor o menor medida. Cien años después, en su famoso *Colloquium Heptaplomeres*, que circuló mucho como manuscrito pero que no se imprimiría hasta hace poco, Jean Bodin defiende los derechos de todas las distintas religiones. En el siglo XVII, Herbert de Cherbury preparó el camino del deísmo describiendo una religión natural que consistía en el núcleo común a todos los diferentes credos humanos.

XVII

A pesar de estas ramificaciones, tan variadas como interesantes, el pensamiento moral del Renacimiento fue fundamental-

mente individualista en su talante. Por supuesto, el término individualismo encierra varios significados, y sus aplicaciones al Renacimiento han provocado gran cantidad de controversias entre los historiadores. Es evidente que abundaron las figuras individuales en otros períodos de la historia, incluida la Edad Media, y que el nominalismo medieval destacó la realidad de la cosa física individual. Cuando hablamos de individualismo renacentista, hemos de entender dicho término de una manera diferente. Ante todo, el pensamiento y la literatura del Renacimiento son sumamente individualistas en cuanto que pretenden, en una medida desconocida en la Edad Media y en la mayoría de los siglos antiguos y modernos, dar paso a la expresión de las opiniones, experiencias y sentimientos individuales y subjetivos. Todo humanista se toma personalmente muy en serio y piensa que todo lo que ha oído y visto es, sin ningún lugar a dudas, digno de ser recordado y grabado. Encontramos numerosos tratados sobre temas muy abstractos mezclados con relatos personales, chismorreos, adulaciones e invectivas en grado y manera tales que cualquier erudito moderno, como también sus predecesores antiguos y medievales, sentirían una grandísima vergüenza. De ahí la generalizada preferencia del Renacimiento por las cartas como forma de expresión literaria en la que el autor puede hablar en primera persona, así como por la biografía, en la que otra persona aparece descrita con todas sus cualidades concretas, y por la autobiografía y el diálogo, en los que se combinan estos dos tipos de rasgos. El auge del retrato en las artes plásticas parece indicar la misma tendencia general. Curiosamente, este individualismo va entreverado, tanto en arte como en literatura, con un clasicismo y formalismo muy firmes que podrían parecer incompatibles con aquél, pero que, sin embargo, le prestan un color y fisionomía especiales. Allí donde aparecen implicados preceptos morales, la literatura está repleta naturalmente de las reglas más generales, aunque estas reglas se dirigen al esfuerzo de la persona individual a la vez que se basan en ejemplos históricos individuales. Esta característica individual y personal empapa casi toda la literatura humanista, y aparece ya bastante claramente en su primer gran representante, Petrarca. Éste gusta de dar a conocer sus opiniones, sus preferencias, fobias, escrúpulos y preocupaciones, toda vez que las afirmaciones objetivas sobre problemas generales son más bien raras y fortuitas incluso en sus escritos filosóficos. Cuando llegamos al final del Renacimiento, este carácter subjetivo y personal del pensamiento humanista halla su expresión filosófica más consciente y consumada en los *Ensayos* de Michel de Montaigne. Montaigne había recibido una educación humanista, aprendió el latín antes que el francés, y las citas sacadas de los autores antiguos, especialmente de Plutarco y Séneca, llenan mu-

chas páginas de sus escritos. El ensayo, en la forma que él creó y legó a los siglos posteriores, está escrito en primera persona, como la carta humanista, y es igualmente libre en su estilo y estructura: podríamos llamar al ensayo carta escrita por el autor a sí mismo. Montaigne comparte con el humanista su preocupación exclusiva por los problemas morales, su falta de interés por la lógica, la metafísica y demás disciplinas universitarias, así como su poca afición al tipo escolástico de enseñanza. Su postura filosófica, aunque flexible, revela el impacto del escepticismo antiguo y, en menor medida, del estoicismo. Escribe sobre una serie de temas morales, a menudo partiendo de ejemplos o sentencias de sabor clásico. Gusta de referirse siempre a su experiencia personal, sacando conclusiones para su propia vida. Su escepticismo, del que se libra solamente su fe religiosa, está animado por la observación y la experiencia. Conoce la complejidad y mutabilidad de todos los asuntos humanos. Las circunstancias varían todo el tiempo, al igual que nuestro estado de ánimo. La mayoría de sus pensamientos se originan a partir de la introspección. Lo que todos los humanistas sintieron de hecho, pero no lograron expresar en sus abundantes escritos, él lo afirma de la manera más clara y contundente; a saber, que pretende hablar ante todo sobre sí mismo y que su propio ser individual es el tema principal de su filosofar. «Los autores se comunican con el público mediante una cualidad peculiar y extraña; yo, por vez primera, lo hago mediante mi entero yo como Michel de Montaigne, y no como gramático ni poeta ni abogado. Si el mundo se queja de que hablo demasiado de mí, yo me quejo de que el mundo no piensa sólo en sí» (*Ensayos*, III, 2). Sin embargo, al hacer un programa filosófico de su modo personal de hablar, y al elevar la introspección y la observación de la auténtica conducta humana al rango de un método consciente, Montaigne traspasa ya las fronteras del pensamiento y la literatura humanistas, para abrir las puertas al estudio psicológico de los estados de ánimo y modales, que caracterizará a la literatura moral del siglo XVII.

XVIII

Si el erudito se suele interesar por las complejidades de un período histórico cuya comprensión nítida se le resiste en gran parte, el lego y el estudiante buscan una síntesis más amplia que seleccione y destaque los aspectos del pasado más significativos para él y su época, y que constituyan, por así decir, una contribución a la civilización contemporánea. Esta visión pareció fácil cuando hubo una fe inquebrantable en el *status* presente y futuro de nuestra civilización, así como en su constante y casi inevitable

progreso. En nuestros días, esta fe se ha resquebrajado por muchos ángulos. No cabe duda del notable progreso habido en la tecnología y en las ciencias naturales, y se puede esperar que se produzca un real progreso social y político, naturalmente, ya que tal progreso depende, al menos en parte, de nuestros propios esfuerzos, y cae por ello dentro de nuestras responsabilidades cotidianas. No obstante, el futuro no está por completo bajo nuestro control y se presenta, al menos por dicho motivo, bastante incierto. Existe un cambio constante en muchos campos, que no es, sin embargo, un progreso real y constante; y cunde la conciencia de que toda ganancia suele ir acompañada de una pérdida correspondiente. El presente, siempre cambiante, complejo e inconsistente, deja de ser una medida válida para seleccionar lo que de significativo tiene el pasado. En este momento todas las energías parecen centrarse en el presente, desechando el pasado, pero estas actitudes carecen de sabiduría y no parece que vayan a gozar de larga vida. Los filósofos, los lingüistas, los críticos de arte y literatura y los que se dedican al cultivo de las ciencias sociales tratan a menudo las realidades presentes como si de absolutos se tratara y fueran por tanto válidas para todo tiempo y lugar, no permitiendo alternativa alguna. Esta visión es estrecha y provinciana, y una de las tareas de la investigación histórica, tan dejada de lado, consiste en ampliar nuestro horizonte, abriéndonos los ojos a los logros del pasado, aun cuando éstos difieran de los nuestros. En el recuento histórico podemos revivir de manera vicaria lo que ya pasó, porque conserva un valor intrínseco, y por eso podemos entenderlo. Y conservándolo de este modo, lo mantenemos disponible para el futuro, que podrá hacer de ello un uso que ahora no podemos vaticinar. El estudio de la historia es sumamente importante en cualquier tradición viva, y no podemos por menos de alegrarnos de ser herederos de esa tradición que llamamos civilización occidental. Si el futuro pertenece a una cultura universal más amplia, que contendrá manantiales distintos a los de la cultura occidental, pensamos y esperamos con todo que incluirá lo que consideramos como lo mejor del legado de la civilización occidental.

Si volvemos la vista al pensamiento moral del humanismo renacentista para ver con qué parte nos quedamos de su herencia, percibiremos de inmediato sus características más generales. Muchas de ellas están relacionadas con la situación social y profesional en que se encontró la mayoría de los humanistas. Como eruditos y escritores profesionalmente preocupados por el estudio de la historia y los clásicos, así como por los problemas morales, estuvieron influidos de lleno por la forma y las ideas de la literatura y filosofía antiguas, al mismo tiempo que desearon dar expresión a sus experiencias y sentimientos personales. Como re-

sultado de su quehacer y esfuerzos a lo largo de varios siglos, la materia de las humanidades se estableció como rama del saber secular, que incluyó la filosofía moral como disciplina distinta, que no necesariamente opuesta, a la teología y a las ciencias naturales. Representó una combinación peculiar de literatura y erudición, que tendió a desintegrarse en los siglos posteriores, aunque dejó un doble legado que ha sobrevivido con más o menos vigencia hasta nuestros días y que nos parece como digno de ser preservado. Por otra parte, ahí están las ramas histórica y filológica, que han ampliado el alcance de su temática y refinado los instrumentos de su investigación (como eco de su origen en el humanismo renacentista todavía siguen llamándose, en el francés y el italiano anticuados, las ciencias morales). Por otra parte, existe una tradición renacentista de cultura literaria que no se limita a las técnicas formales, sino que se interesa por problemas generales de índole humana y filosófica, sin aceptar las limitaciones (ni las responsabilidades) de la filosofía profesional. Esta última tradición resurgió con el romanticismo del siglo XIX y ha encontrado un representante señero en George Santayana, el filósofo norteamericano. Tras haber visto por encima las contribuciones hechas por el humanismo renacentista al pensamiento moral, algunas de ellas modestas y triviales, no podemos por menos de concluir esperando que su doble legado, el erudito y el literario, pervivan en el futuro superando los embates de varias fuerzas que pugnan por minarlo.

III

LA DIFUSIÓN EUROPEA DEL HUMANISMO ITALIANO*

El lugar preeminente que ocupa Italia durante el Renacimiento y la importancia de las influencias italianas en la civilización de los demás países europeos durante los siglos XV y XVI son realidades de sobra conocidas y que no precisan de una discusión elaborada. Dicha influencia italiana salta a la vista en las artes plásticas y la música, en poesía y literatura, en la teoría y práctica políticas y económicas, así como en el terreno de las ciencias y la filosofía. En este marco general, el humanismo italiano y su influjo ocupan un lugar bastante importante, y este hecho, a pesar de lo mucho

* Artículo aparecido en *Italica*, vol. XXXIX (1962), 1-20. Este artículo se basa en una ponencia leída ante la Modern Language Association of America de Filadelfia el 27 de diciembre de 1960, así como en una conferencia algo más extensa pronunciada en la Casa Italiana de la Columbia University el 23 de febrero de 1961. Respecto al aparato crítico de dicha conferencia, siento mucho no poder suministrar lo que se llama una documentación en regla. Sobre tratamientos recientes de nuestro tema, cf. R. WEISS, «Italian Humanism in Western Europe», en *Italian Renaissance Studies, A tribute to the late Cecilia M. Ady*, ed. E. F. Jacob (Londres, 1960), 69-93; Denis HAY, *The Italian Renaissance in Its Historical Background* (Cambridge, 1961), cap. 7 (pp. 179-203): «The Reception of the Renaissance in the North». Con relación a Inglaterra, cf. especialmente R. WEISS, *Humanism in England during the Fifteenth Century* (Oxford, 1941 y 1957). Con relación a Francia, cf. A. RENAUDET, *Préréforme et Humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie* (París, 1916 y 1953), y F. SIMONE, *Il rinascimento francese* (Turín, 1961). Mi propósito en este breve artículo es simplemente apuntar unas cuantas perspectivas generales, resumiendo los resultados de los estudios recientes, en tanto en cuanto han llegado a mi conocimiento, añadiendo unos cuantos detalles sacados de mi propia investigación sobre los manuscritos renacentistas y planteando unos cuantos problemas que merecerían sin duda un tratamiento más detenido. No voy a citar las monografías al uso sobre figuras famosas, que aparecen mencionadas de pasada en el texto de este artículo. Para más información acerca de las colecciones de manuscritos citadas en el texto, me permitiré, una vez por todas, referirme a mi bibliografía (*Latin Manuscript Books before 1600*, Nueva York, 1960), donde aparecen los catálogos impresos para cada biblioteca.

que se ha repetido de manera general, no ha sido quizá suficientemente valorado ni recalcado por parte de la mayoría de los estudiosos recientes. Su falta de interés se debe a una serie de prejuicios y falsas concepciones que no podemos discutir ni criticar en este artículo. Entre estos disparates tal vez destaque el todavía corriente menosprecio, heredado del romanticismo, hacia la retórica y la literatura en latín de los humanistas. El reciente declive en cuanto a prestigio público de los estudios clásicos, y particularmente de los estudios griegos, ha hecho que disminuya el interés por este aspecto de la contribución humanista. El mayor conocimiento y aprecio de la civilización medieval ha hecho que el Renacimiento aparezca como algo menos nuevo y original de lo que se había creído durante mucho tiempo. Por último, los estudiantes de literaturas y civilizaciones distintas de la italiana han tendido a resaltar las tradiciones y contribuciones privativas de otros países europeos, y a quitar importancia a lo que éstos han recibido de la cultura italiana.

Con objeto de dar un significado más preciso a nuestra discusión ulterior, quisiera definir ante todo el lugar del humanismo en la civilización de la Italia renacentista. El término «humanismo», como otros muchos términos de parecida envergadura, ha venido a significar muchas cosas para mucha gente. Cuando oímos hablar o leemos cosas del humanismo, e incluso del humanismo renacentista, tendemos a pensar en primer lugar en un cierto énfasis, vagamente concebido, en los valores humanos que se supone fueron característicos del Renacimiento. No voy a tratar en este artículo sobre si este género de humanismo estuvo presente en el Renacimiento italiano, y si fue muy importante y estuvo muy extendido. Trataré más bien sobre el humanismo en un sentido mucho más específico, y entiendo por humanistas aquellos letrados que, por profesión o vocación, se preocuparon por los *studia humanitatis* o humanidades, y por el humanismo, ese cuerpo de literatura, erudición y pensamiento representado por los escritos de los humanistas[1]. Los *studia humanitatis*, que tomamos de este modo como base para la definición del humanismo renacentista, comprendieron un ciclo de disciplinas bien definido, como podemos descubrir en gran número de documentos contemporáneos: gramática, retórica, poesía, historia y filosofía moral. A esta lista podemos añadir, lógicamente, el estudio

[1] A. Campana, «The Origin of the Word "Humanist"», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX (1949), 60-73; P. O. Kristeller, «Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance», *Byzantion* XVII (1944-45), 346-375 (artículo reproducido en mi *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, 1956, y en mi *Renaissance Thought*, Nueva York, 1961). No puedo tratar aquí acerca de las diferentes interpretaciones del humanismo ofrecidas por otros estudiosos, como Baron, Garin y Toffanin.

de los autores griegos y romanos de la antigüedad clásica. Este grupo de disciplinas acabó ocupando en el Renacimiento italiano un lugar importantísimo, y relacionándose —e influyendo— de diferentes maneras con muchos otros campos de la civilización renacentista. Sin embargo, a pesar de estas relaciones, el humanismo renacentista fue básicamente diferente de la literatura vernácula, así como de la filosofía técnica cultivada por los aristotélicos, los platónicos y los filósofos de la naturaleza, y de las disciplinas universitarias como las matemáticas, la medicina, el derecho y la teología. El humanismo representó un cuerpo de erudición y literatura que fue seglar, sin ser científico, y que ocupó un lugar aparte e independiente, aunque no opuesto, tanto respecto a la teología como a las ciencias. Los que somos aficionados a la literatura y la historia tenemos buenas razones para considerar a los humanistas como a nuestros predecesores en la profesión, haciendo así justicia a sus grandes logros.

En mi intento de abordar de manera general la difusión europea del humanista italiano, hablaré de los diferentes canales a través de los cuales se produjo dicha difusión, aunque no entraré en la cuestión de la verdadera manifestación del influjo del humanismo italiano en las literaturas nativas de los distintos países. Me centraré en el período que va de 1350 a 1600, y en los países de la Europa occidental y central, excluyendo el imperio bizantino, Turquía y Rusia.

El primer canal importante por el que se difundió el humanismo italiano fue lo que hemos decidido llamar el intercambio de personas. Muchos extranjeros tuvieron ocasión de visitar Italia y de familiarizarse con el saber humanista, depediendo de la duración de su estancia y del calibre de sus intereses intelectuales. Hubo turistas en el siglo XVI lo mismo que los hay en nuestros días; hubo peregrinos como en la Edad Media; y hubo también comerciantes atraídos por razones lucrativas, así como clérigos impulsados por distintos motivos de orden eclesiástico, y enviados políticos que representaron a sus gobiernos en varios centros italianos durante períodos más o menos largos[2]. En todos estos grupos encontramos también eruditos que fueron a Italia para hacer algún tipo de negocios, pero que aprovecharon la oportunidad para satisfacer su curiosidad intelectual o artística. Los hubo igualmente que fueron por cuenta propia, como Erasmo o Montaigne, o en compañía de príncipes viajeros, como fue el caso de Reuchlin. Muchos eruditos extranjeros acabaron asentándose en Roma como empleados de la curia papal o de un cardenal, como

[2] George PARKS, *The English Traveler to Italy*, vol. I (Stanford, 1954); G. MATTINGLY, *Renaissance Diplomacy* (Londres, 1955).

ocurrió con Guillaume Fichet, John Free y Jacob Questenberg[3]. Durante el siglo XV, un gran número de copistas profesionales procedentes de Flandes y Alemania desplegaron su actividad en Italia[4] y, hacia finales del siglo, muchos impresores alemanes se establecieron en Roma, Venecia y otros centros.

Sin embargo, el grupo más importante con mucho para nuestro propósito lo constituyen los estudiantes extranjeros que residieron en Italia durante varios años y volvieron después a sus países respectivos para ocupar lugares más o menos importantes en el gobierno o las distintas profesiones. Las universidades italianas fueron famosas en especial por la formación que impartieron en el ámbito de la medicina y el derecho, tradición que se remontaba a los primeros días de Salerno y Bolonia. La mayoría de los estudiantes extrajeros iba a Italia a obtener diplomas en una de estas disciplinas, antes de ejercer sus respectivas profesiones en casa. Durante su estancia en Italia, abundaban los estudiantes forasteros de derecho y medicina que acababan interesándose seriamente por las humanidades. Entre los médicos podemos mencionar a Thomas Linacre, Hartmann Schechel y Georgius Agricola. Copérnico fue a Italia a estudiar al mismo tiempo derecho y medicina, y, al margen de esto, parece que cultivó las humanidades al igual que la astronomía. La lista de estudiantes extranjeros de derecho es probablemente todavía mayor. Comprende a importantísimos humanistas alemanes como Wilibald Pirckheimer y Konrad Peutinger. Tuvo especial importancia el Colegio español de Bolonia, que contó entre sus alumnos a famosos humanistas como Antonio de Nebrija y Juan Sepúlveda[5]. Menos numerosos,

---

[3] F. SIMONE, «Guillaume Fichet, retore ed umanista», *Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, ser. II, vol. 69, parte 2 (Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche) 1939, 103-144; R. J. MITCHELL, *John Free* (Londres, 1955); G. card. MERCATI, *Opere minori* IV (Ciudad del Vaticano, 1937), 437-461: «Questenbergiana». Hay un discurso sobre san Esteban, compuesto por Fichet durante sus últimos años en Roma, que sigue desconocido para sus biógrafos (ms. Vat Chigi J VI 235). Sobre una carta de John Colet desde Roma, cf. W. K. FERGUSON, «An Unpublished Letter of John Colet, Dean of St. Paul's», *American Historical Review* XXXIX (1933-34), 696-699. (Esta referencia se la debo al prof. Sears Jayne, y aprovecho esta ocasión para expresarle mi agradecimiento). El manuscrito se encuentra actualmente en la biblioteca universitaria de Princeton (ms. 89).

[4] Los fundamentos de esta afirmación se hallarán en mi *Iter Italicum*, de próxima aparición. Sobre un copista francés formado por Poggio, cf. B. L. ULLMAN, *The Origin and Development of Humanistic Script* (Roma, 1960), p. 87.

[5] Sobre los estudiantes extranjeros en universidades italianas, cf. bibliografía de P. KIBRE, *The Nations in the Mediaeval Universities* (Cambridge, Mass., 1948), 189-208. Con relación a Bolonia, cf. S. STELLING-MICHAUD, *L'Université de Bologne et la pénétration des droits romain et canonique en Suisse aux XIII et XIV siècles* (Ginebra, 1955), 280-281. Sobre Padua, cf. A. FAVARO, *Saggio di Bibliografia dello Studio di Padova* (2 vols., Venecia, 1922), con relación a las referencias que aparecen en el índice (vol. II, p. 410).

aunque no menos importantes, fueron los extranjeros que llegaron a Italia con el solo propósito de estudiar humanidades. Entre los estudiantes de Guarino, en Ferrara, encontramos a Janus Pannonius, posteriormente obispo de Pecs, y uno de los más famosos humanistas húngaros, así como a John Tiptoft, quien traduciría después al inglés los escritos humanistas y reuniría una biblioteca de gran importancia[6]. También podemos mencionar a Nicolás de Cusa, que pasó la última parte de su vida en Italia como cardenal, tras haber estudiado durante cierto tiempo en Padua; al humanista holandés Rodolfo Agricola, que estudió y enseñó en Pavía y Ferrara, y después en Heindelberg, y al portugués Hermicus Caiadus, que fue discípulo de Politiano y Beroaldo. La recepción del derecho romano en el Imperio alemán y en las universidades alemanas tuvo lugar durante nuestro período, y parece que está todavía abierto a discusión el saber si, y en qué medida, se debió este importante desarrollo a la formación jurídica y humanista que los magistrados y funcionarios alemanes habían recibido en Italia[7].

No menos importantes para la difusión del humanismo fueron los italianos que vivieron en otros países durante períodos más o menos largos. Los banqueros y hombres de negocios italianos se movieron muchísimo por toda Europa, y en especial por Francia, Inglaterra y los Países Bajos. Algunos de ellos, como Francesco Tedaldi, probaron incluso fortuna en el arte de la escritura[8], mientras que abundaron los que mantenían intereses y contactos eruditos tanto en casa como en sus lugares de residencia. Algunas princesas italianas, como Beatriz de Aragón, reina de Hungría, o Bianca Maria Sforza, segunda esposa de Maximiliano I, y posteriormente Bona Sforza, reina de Polonia[9], se llevaron con ellas a numerosos letrados y artistas italianos, y lo mismo se puede decir de los obispos nombrados para ocupar sedes extranjeras[10]. Los

---

[6] Sobre los estudiantes de Guarino, cf. C. DE ROSMINI, *Vita e disciplina di Guarino Veronese e de suoi discepoli*, vol. III (Brescia, 1806). Véase también Vespasiano DA BISTICI, *Vite di uomini illustri del secolo XV* (ed. P. d'Ancona y E. Aeschlimann, Milán, 1951); R. J. MITCHEL, *John Tiptoft*, (Londres, 1938); Charles G. NAUERT, Jr., «Agrippa in Renaissance Italy», *Studies in the Renaissance*, IV (1959), 195-222.

[7] R. STINZING, *Geschichte der deustschen Rechtswissenschaft*, vol. I (Munich, 1880). Stelling-Michaud, *l. c.*

[8] P. O. KRISTELLER, «Una novella latina e il suo autore Francesco Tedaldi, mercante fiorentino del Quattrocento», en *Studi letterari, Miscelanea in onore di Emilio Santini* (Palermo, 1956), 159-180.

[9] A. BERZEVICZY, *Beatrice d'Aragon, Reine de Hongrie* (2 vols., París, 1911-12); *Maximilian I* (catálogo de la exposición, Viena, 1959), pp. 13-16; W. POCIECHA, *Królowa Bona* (4 vols., Poznan, 1949-58).

[10] Julio César Escalígero llegó a Francia como médico de Antonio della Rovere, obispo de Agen (V. HALL, «Life of Julius Caesar Scaliger», *Transactions of the American Philosophical Society*, N. S. 40. pt. 2, 1950, 85-170).

delegados políticos enviados al extranjero por los distintos Estados italianos eran a menudo hombres con formación e intereses humanistas. Cuando Ermolao Barbaro fue como embajador de Venecia a Brujas para hablar a Federico III y a Maximiliano, su discurso fue un verdadero acontecimiento local, siendo editado en los Países Bajos y poniéndole de paso en contacto con Arnold Bostius[11]. La reputación de que gozaría Ermolao entre Erasmo y otros eruditos nórdicos parece que debió mucho a este episodio de su vida.

Fueron muchos los doctos italianos que entraron al servicio de príncipes o dignatarios extranjeros, en calidad de tutores, secretarios, bibliotecarios, poetas de corte o historiadores de corte. La lista sería larga y llena de grandes nombres, entre los que destacan Aeneas Sylvius en Alemania, Antonius Bonfinius en Hungría, Philippus Callimachus en Polonia, Poggio, Tito Livio Frulovisio y Polydore en Inglaterra, Paulus Aemilius en Francia, y Lucius Marinaeus Siculus y Petrus Martyr Angl ariensis en España[12].

Los estudiantes italianos que querían obtener una formación avanzada en teología marchaban por lo general a París o a las universidades inglesas ya que las italianas no tenían una tradición comparable en este campo[13]. Entre estos estudiantes encontramos algunas veces a personas que tenían fuertes intereses humanistas y que los difundían por todas partes, tales como Lorenzo Guglielmo Traversagni, fraile franciscano de Savona que desplegó gran actividad en Viena, París y Cambridge, y que ha sido objeto recientemente de alguna atención universitaria, tanto en su faceta de autor como de copista[14].

---

[11] Ermolao BARBARO, *Epistolae Orationes et Carmina*, ed. V. Branca, 2. vols., Florencia, 1943. Sobre la edición impresa en Alost en 1486, cf. *Gesamtkathalog der Wiegendrucke*, no. 3343. Petrus de Monte fue como nuncio pontificio a Inglaterra.

[12] ANTONIUS DE BONFINIS, *Rerum Ungaricarum Decades*, ed. J. Fogel y otros, 4 vols., Leipzig, 1936-41; T. LIVIUS DE FRULOVISIIS DE FERRARIA, *Opera hactenus inedita*, ed. C. Previté-Orton, Cambridge, 1932; R. WEISS, «Humphrey Duke of Gloucester and Tito Livio Frulovisi», en *Fritz Saxl* 1890-1948, *A volume of Memorial Essays from his friends in England*, ed. D. J. Gordon (Londres, 1957), 218-227; Denys HAY, *Polydore Vergil*, Oxford, 1952; Katharine DAVIES, *Late XVth Century French historiography, as exemplified in the Compendium of Robert Gaguin and the De rebus gestis of Paulus Aemilius* (tesis sin publicar, University of Edinburgh, 1954); Caro LYNN, *A college professor of the renaissance: Lucio Marineo Siculo among the Spanish Humanists* (Chicago, 1937).

[13] G. DALLA SANTA, «Uomini e fatti dell'ultimo Trecento e del primo Quattrocento, Da lettere a Giovanni Contarini, patrizio veneziano, studente ad Oxford e a Parigi, poi Patriarca di Costantinopoli», *Nuovo Archivio Veneto*, N. S. Anno 16, Tomo 32, pt. 1 (1916) 5-105.

[14] J. RUYSSCHAERT, «Lorenzo Guglielmo Traversagni da Savone», *Archivium Franciscanum Historicum 46* (1953) 195-210. Recientemente fue adquirido un manuscrito de su *De arte metrica* (erróneamente atribuida a Lorenzao Valla) por la biblioteca de la Indiana University (ms. Poole 118). Mi agradecimiento a Miss Doris por un fotostato parcial del ms.

Fueron también numerosos los humanistas italianos, u otros sabios formados en Italia, que fueron llamados para enseñar en universidades extrajeras, teniendo así ocasión de ejercer un influjo más o menos grande en el campo del saber. En París encontramos a Gregorius Tiphernas y a Philippus Beroaldus el Viejo, y después a Faustus Andrelinus y muchos otros; y en Basilea, a Petrus Antonius Finariensis[15]. Podemos añadir a la lista los modestos aventureros nómadas que ofrecieron sus servicios como profesores o poetas, como fue el caso de Stephanus Surigonius o Johannes Michael Nagonius[16]. Un caso característico es el de Jacobus Publicius, quien enseñó en bastantes universidades alemanas y compuso numerosos libros de texto de gran difusión. Tengo razones fundadas para creer que debió de ser español o portugués, pero en Alemania se hizo pasar por florentino, y al parecer nadie notó su tejemaneje[17]. Para un humanista era obviamente una buena propaganda el ser de origen italiano, y especialmente de Florencia.

Un último grupo importante de eruditos italianos fuera de la península lo constituyen los exiliados primero políticos y luego religiosos. Un primer ejemplo sobresaliente lo tenemos en Cola di Rienzo, cuya breve estancia en Bohemia dejó huellas muy profundas. En la última parte del siglo XV Philippus Callimachus marchó a Polonia como exiliado político, obteniendo paulatinamente un lugar destacado en el ámbito de la cultura y la política en la corte de Cracovia. En el siglo XVI, los exiliados protestantes de Italia que marcharon especialmente a Suiza, Inglaterra y Polo-

---

[15] Sobre París, cf. RENAUDET, *l. c.*, G. BUSINO «Italiani all'Università di Basilea dal 1460 al 1601», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance XX* (1958) 497-526. El profesor Guido Kisch está editando actualmente un discurso de Finarensis en loa de Basilea.

[16] Sobre Surigonius, cf. William NELSON, *A Fifteenth Century* Schoolbook (Oxford, 1956), p. XVI. Sobre Nagonius, cf. F. F. WORMALD, «An Italian poet at the Court of Henry VII», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14 (1951), 118-119. Los poemas compuestos por Nagonius para Enrique VII de Inglaterra se conservan en un manuscrito de la biblioteca de York Minster (ms. XVI N. 2).

[17] Sobre Publicius, cf. G. BAUCH, *Die Universitaet Erfurt im Zeitalter des Fruehhumanismus* (Breslau, 1904), 53-55 (donde se refiere que Publicius fue llamado con el nombre de Hispanus por un adversario, Johann Riedner); L. BERTALOT, «Humanistische Vorlesungsankündigungen im Deutschland im 15. Jahrhundert», *Zeitschrift für Geschichte der Erziehung und des Unterrichts* 5 (1915), 1-24; E. P. GOLDSCHMIDT, *Hieronymus Müntzer und seine Bibliothek* (Londres, 1938). Existe una notable falta de documentos bibliográficos y literarios que relacionen a Publicius con Italia, y en especial con Florencia; el nombre no es florentino. Esto lo advirtió ya F. FOSSIUS (*Catalogus codicum Saeculo XV. impressorum Saeculo XV. impressorum qui in publica Bibliotheca Magliabechiana adservantur*, II, Florencia, 1794, col. 420-422), quien considera a Publicius como una autoridad académica. Personalmente, tengo por decisivo el testimonio de un ms. de Brno (A 100), escrito en Toulouse, donde se llama español a Publicius.

nia contaron entre ellos a más de un sabio humanista. Pellegrino Morato y su hija Olimpia marcharon de Ferrara a Alemania. En Basilea, los eruditos protestantes italianos trabajaron como autores y editores en estrecha relación con el mundo floreciente de las casas editoriales. El más famoso del grupo fue Celio Secundo Curione, natural de Venecia[18].

Otro canal importante de influjo humanista lo constituye la correspondencia extranjera de los humanistas, la cual es debida en la mayoría de los casos, que no en todos, a contactos puramente personales. Hallamos un buen número de destinatarios extranjeros en las colecciones de cartas de todos los humanistas italianos, empezando por Petrarca, que pasó una buena parte de su vida en Francia, y bastantes destinatarios italianos en la correspondencia de Reuchlin, Erasmo y otros eruditos extranjeros[19]. Es ésta una fuente rica de información que todavía no se ha explorado en toda su amplitud, a pesar de un abortado proyecto internacional de recoger la correspondencia extranjera de todos los humanistas. Sería necesario no sólo editar estas cartas, sino también estudiar las biografías y actividades literarias y no literarias de las personas implicadas.

Un fenómeno relacionado con esto es la costumbre por parte de los humanistas italianos de dedicar sus escritos a extrajeros, y el padrinazgo que solía ir unido a tales dedicatorias. Un humanista italiano al servicio de un príncipe extranjero no podía por menos de dedicarle alguna de sus obras. Sin embargo, no son éstos los únicos casos, ni mucho menos. Varios humanistas italianos que nunca fueron a Hungría dedicaron algunos de sus escritos a Matthias Corvinus o a personas de su corte[20]. Polizano proyectó escribir para Juan de Portugal una historia de su reinado[21]. Alfonso de Aragón se convirtió para todos los propósitos prácti-

---

[18] Frederic C. CHURCH, *The Italian Reformers* (Nueva York, 1932); D. CANTIMORI y E. FEIST, *Per la storia degli eretici italiani del secolo XVI in Europa*, Roma, 1937; D. CANTIMORI, *Eretici italiani del cinquecento*, Florencia, 1939; P. BIETENHOLZ, *Der italienische Humanismus und die Bluetezeit des Buchdrucks in Basel* (Basilea, 1959); M. KUTTER, *Celio Secondo Curione* (Basilea, 1955); O. GÜNTHER, «Der Neapolinater Johannes Bernardinus Bonifacius, Marchese von Oria, und die Anfänge der Danziger Stadtbibliothek», en *Beiträge zur Bücherkunde und Philologie August Wulmanns... gewidmet* (Leipzig, 1903), 107-128.

[19] Sobre una carta de un erudito italiano a Erasmo, no incluida en el monumental *Opus Epistolarum Desiderii Erasmi*, cf. P. O. KRISTELLER, «Two unpublished Letters to Erasmus», *Renaissance News* XIV (1961), 6-14.

[20] E. ABEL y S. HEGEDÜS, *Analecta Nova ad historiam renascentium Hungaria litterarum spectantia* (Budapest, 1903); P. O. KRISTELLER, «Sebastiano Salvini, a Florentine Humanist and Theologian, and a Member of Marsilio Ficino's Academy», en *Didascaliae: Studies in Honor of Anselm M. Albareda* (Nueva York, 1961), 207-243.

[21] G. BATELLI, "La corrispondenza del Poliziano col re Don Giovanni II di Portogallo," *Rinascita* II (1939), 280-298.

cos en un príncipe italiano[22]; en cualquier caso, se podría probar que los escritos humanistas que se dedicaron a él y a sus sucesores gozaron de una popularidad y difusión especiales en su España nativa, y que fueron numerosos los españoles de su corte y administración que hicieron de transmisores del saber humanista italiano en su país de origen[23].

Un terreno en el que el influjo del humanismo italiano fue particularmente manifiesto, sobre todo en el siglo XVI, fue el de la enseñanza. Fueron numerosas las escuelas que se fundaron o reorganizaron para adaptarse a la enseñanza de las humanidades, incluyendo a los autores griegos y romanos[24]; esta tendencia es perfectamente clara en las escuelas de los reformadores protestantes así como en las de los jesuitas. A nivel universitario, se crearon cátedras para las disciplinas humanistas, si bien en muchos casos las antiguas cátedras de gramática y retórica adquirieron una nueva importancia y dirección. Esta nueva tendencia halló expresión en las personas de los enseñantes que a menudo recibían su formación en Italia, o que imitaban los métodos italianos, así como en los textos y libros de texto adoptados para la instrucción. Este tema no se ha estudiado todavía lo suficiente, y es lástima porque se puede recabar bastante información interesante de los tratados educativos del período, así como de los estatutos de las escuelas y universidades y de los manuscritos y ediciones impresas empleadas por profesores y estudiantes. La universidad de Basilea se convirtió en centro de estudios humanísticos, y la nueva universidad de Wittenberg cultivó las humanidades además de la teología. Lovaina recibió, bajo el influjo de Erasmo, a su *Collegium trilingue*, y Viena, bajo el de Celtes, a su *Collegium poetarum*. En París, Francisco I fundó el *Collège de France* para el cultivo de los estudios humanísticos y matemáticos que no eran suficientemente abordados en las universidades, y Enrique VIII fundó para el mismo fin los profesorados regios de Oxford y Cambridge[25]. Parece ser que, junto a los autores clási-

---

22 A. SORIA, *Los humanistas de la Corte de Alfonso el Magnánimo* (Granada, 1956).

23 Entre otros mecenas españoles del humanismo italiano cabe citar a Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, en cuyo poder se encontraron muchos escritos de los humanistas italianos en traducciones al italiano y al español (M. SCHIFF, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, París, 1905), y a Nuño de Guzmán, que poseía el *Cicero Novus* de Bruni, traducido al italiano (Milán, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. A C IX 33) y mantuvo contactos con Giannozzo Manetti (cf. Vat. Pal. lat. 1601 y 1606).

24 W. H. WOODWARD, *Studies in Education during the Age of the Renaissance* (Cambridge, 1906); E. GARIN, *L'educazione in Europa, 1400-1600* (Bari, 1957); D. L. CLARK, *John Milton at St. Paul's School* (Nueva York, 1948).

25 H. DE VOCHT, *History of the Foundation and the Rise of the Collegium trilingue Lovaniense* (Lovaina, 1951); J. RITTER VON ASCHBACH, *Geschichte der Wiener Universität*, vol. 2 (Viena, 1887); G. BAUCH, *Die Rezeption des Humanismus*

cos, las composiciones de los humanistas italianos y las de sus seguidores extranjeros adquirieron un lugar cada vez más importante en el currículum: destacan sus tratados sobre gramática y retórica, sus cartas, discursos y poemas, así como sus comentarios sobre autores latinos y sus traducciones latinas de autores griegos. La versión de Bruni de la carta de San Basilio sobre la lectura de los poetas paganos sirvió de libro de texto tanto en Inglaterra como en otros países[26], y sus traducciones de Aristóteles fueron copiadas en toda Europa. Los manuscritos glosados del *De ingenuis moribus* de Vergerio, del *Isagogo* de Agostino Dati, de las cartas de Filelfo y otros, de los poemas de Baptista el mantuano, de los *Synonyma* de Stephanus Fliscus, del *Jesuida* de Jerónimo de Vallibus que encontramos en las bibliotecas de Alemania y otros países, prueban sobradamente que se leían estos textos en las escuelas. El hecho de que en algunos casos ciertos autores y escritos tuvieran mayor popularidad fuera de casa que dentro es un fenómeno que podemos observar a través de la historia de los influjos literarios e intelectuales extranjeros; y las razones concretas de ello varían según los casos y deberían investigarse separadamente, en la medida de lo posible. En el caso de Aristóteles, la adopción de traducciones humanistas en lugar de las medievales iba a tener un gran impacto en la historia de la filosofía, impacto no suficientemente valorado[27]. Se puede afirmar incluso en nuestros días que una traducción distinta de Aristóteles expresa una filosofía distinta; naturalmente, esto fue igualmente válido durante el Renacimiento.

Aparte los contactos personales de que hemos hablado hasta ahora de modo casi exclusivo, el canal de difusión más importante estuvo constituido por los libros, en su doble modalidad de manuscritos e impresos. El gran número de manuscritos humanistas italianos conservados en las bibliotecas fuera de Italia es algo en que apenas suele reparar la mayoría de los historiadores; ello da una idea de la infinidad de cosas interesantes que les quedan por explorar aún a los especialistas en temas del Renacimiento. Si decidimos interpretar la cantidad de libros humanistas italianos que se hallan en las bibliotecas extranjeras como prueba de la gran difusión del humanismo italiano durante el período renacentista, tenemos que excluir naturalmente de nuestra consideración los numerosos casos en que dichos libros llegaron al lugar

---

in Wien, (Breslau, 1903); A. Lefranc, *Histoire du Collège de France* (París, 1893); J. B. Mullinger, *The University of Cambridge*, vol. II (Cambridge, 1884), p. 52.

[26] R. Bolgar, *The Classical Review* 71 (N. S. 7, 1957), 158.

[27] En Wittenberg se tuvo que enseñar la lógica y la metafísica de Aristóteles *secundum novam translationem* en 1517-18 (*Urkundenbuch der Universitaet Wittenberg* I, ed. Friedensburg, Magdeburgo, 1926, pp. 85-86, n.° 64).

donde se encuentran hoy como resultado de adquisiciones posteriores. Esto vale en el caso de todos los libros renacentistas que se pueden encontrar actualmente en las bibliotecas de Estados Unidos o de la Unión Soviética. De igual manera, muchos libros que se hallan hoy día en colecciones inglesas o alemanas fueron comprados en el siglo XVIII o incluso después, como es el caso de la Biblioteca de la Catedral de Toledo, que debe su espléndida colección de manuscritos humanistas italianos al legado del cardenal Zelada. Por interesantes que puedan ser estas colecciones y la historia de las mismas por otros motivos, hemos de limitar nuestra discusión a los manuscritos y libros que se conservaron fuera de Italia a partir del propio período del Renacimiento.

Su número es realmente grande e impresionante. En algunos casos, se conserva todavía el ejemplar dedicado por un letrado italiano a un mecenas extranjero, como el manuscrito que contiene los poemas escritos por Juan Miguel Nagonius a Enrique VII de Inglaterra[28]. Al parecer, muchos ejemplares de textos humanistas que se encuentran en bibliotecas españolas procedían de manuscritos mandados por los autores humanistas italianos a los príncipes o letrados españoles. Nos encontramos con libros sueltos e incluso con bibliotecas enteras de otros países que debieron su existencia en un principio a donaciones, o compras o robos cometidos en tierras italianas[29]. Algunas se conservan todavía como colecciones, otras se dispersaron posteriormente y han sido reconstituidas por los investigadores modernos con la ayuda de viejos inventarios, de títulos de propiedad o de escudos de armas. Un ejemplo notorio lo tenemos en la biblioteca del rey Matthias Corvinus de Hungría, la cual se dispersó durante el siglo XVI y de la que se han rastreado algunos vestigios en Polonia y los mismos Estados Unidos[30]. La biblioteca personal del duque Humphrey de Gloucester ha podido ser enteramente reconstituida, identificándose muchos de sus libros en Inglaterra y otros países[31]. Las importantes colecciones de los Visconti y los Sforza de Milán, así como las de los príncipes de Aragón de Nápoles, fueron llevadas a otros sitios poco antes o después del año 1500, habiéndose lo-

---

28 Cf. más arriba, nota 16.

29 Desafortunadamente quedó destruido durante la Segunda Guerra Mundial un manuscrito de Laurentius Lippius, que perteneció sin duda a la biblioteca del humanista catalán Petrus Michael Carbonellus (P. FAIDER y P. VAN SINT JAN, *Catalogue des manuscrits conservés à Tournai*, Gembloux, 1950, pp. 73-79, donde aparece impresa la correspondencia entre Lippius y Carbonellus).

30 A. DE HEVESY, *La Bibliothèque du roi Matthias Corvin* (París, 1923); V. FRAKNOI y OTROS, *Bibliotheca Corvina*, Budapest, 1927).

31 Kenneth H. VICKERS, *Humphrey, Duke of Gloucester* (Londres, 1907); B. L. ULLMAN, «Manuscripts of Duke Humphrey of Gloucester», en sus *Studies in the Italian Renaissance* (Roma, 1955) 345-355.

grado rastrear y reconstruir sus propiedades[32]. La mayoría de los manuscritos de los Sforza se encuentra todavía en París, mientras que los libros de Aragón se hallan dispersos por lugares tan dispares como Liverpool, Estocolmo y el Vaticano, si bien la mayoría de los títulos de propiedad se quedaron, desde el siglo XVI, en París y Valencia. Los manuscritos de Bruni y otros, copiados para el cardenal Fillastre, se han conservado en Rheims[33]. Hacia finales del siglo XV, Rafael de Marcatel, abad de Gante y bastardo de la casa de Borgoña, poseyó una gran colección de manuscritos copiados en parte de ediciones impresas, incluyendo muchos escritos de los humanistas italianos. Dichos manuscritos se encuentran ahora no sólo en Gante, sino también en Holkham Hall, Haarlem y Sevilla. Fernando Colón, hijo del gran descubridor, fue un ardiente bibliófilo, y su biblioteca personal se halla intacta en Sevilla. A partir de los recibos de compra encontrados en muchos de sus manuscritos podemos saber que compró sus libros por toda Europa, que muchos de ellos venían de Italia y que otros eran rarísimos o incluso únicos[34]. La famosa colección del Escorial incluye muchos manuscritos que fueron comprados por Felipe II en Italia.

Aparte de estas colecciones creadas por *amateurs* ricos que preferían manuscritos de lujo escritos en pergaminos y decorados con grandes iniciales e iluminaciones, están también los libros y librerías de carácter más modesto, copiados o comprados por eruditos extranjeros durante el tiempo de sus estudios en Italia. Un famoso ejemplo lo constituye la biblioteca de Hartmann Schedel, la mayoría de cuyos manuscritos se encuentra actualmente en Munich[35]. Los manuscritos coleccionados por el humanista Agustín Moravo siguen constituyendo un núcleo importante de la Biblioteca capitular de Olomouc, hoy día propiedad del archivo estatal provincial. La mayoría de las pequeñas colecciones de manuscritos conservados en la catedral de Strängnäs procede de la biblioteca personal de Conrad Rogge, quien estudió en Perusa hacia mediados del siglo XV y murió siendo obispo de Strängnäs. La biblioteca de la abadía de Fiecht, en Austria, posee un grupo de manuscritos copiados para su abad en el norte de Italia durante el siglo XV y entre los que figuran algunos textos de

---

[32] E. PELLEGRIN, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza* (París, 1955); T. DE MARINIS, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona* (4 vols., Milán, 1947-52).

[33] *Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques Publiques de France, Départements*, vol. 39, pt. 2 (1905), pp. 170-171, n.° 862; p. 208, n.° 893 y otros (cf. el índice, p. 1189).

[34] Cf. *Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus*, ed. Archer M. Huntington (Nueva York, 1905); Denis E. RHODES, «Don Fernando Colón and his London Purchases», *Papers of the Bibliographical Society of America* 52 (1958), 231-248. En estas dos publicaciones sólo se trata de libros impresos.

[35] R. STAUBER, *Die Schedelsche Bibliothek* (Friburgo, 1908).

Petrarca prácticamente inencontrables[36]. Algunos de los libros de Albrecht von Eyb se hallan todavía en la biblioteca de Eichstaett, donde era canónigo, y su popular *Margarita poetica*, que se conserva actualmente tanto en forma manuscrita como en ejemplares impresos, fue en gran parte recopilada de fuentes humanistas italianas[37]. Más numerosos que las bibliotecas completas son los manuscritos individuales copiados por o para estudiantes extranjeros residentes en Italia[38]. Existen muchos manuscritos misceláneos escritos por manos nórdicas, pero que contienen colecciones de textos humanistas italianos, junto con escritos jurídicos o teológicos, y que se conservan actualmente en Viena, Melk, St. Paul, Eichstaett, Pommersfelden o Bruselas[39]. Una colección parecida, reunida por un estudiante de Bohemia y que hasta época reciente se hallaba en la colección Dietrichstein de Nikolsburg, se halla ahora en una colección privada de Nueva York. Más de una vez, el oscuro copista o propietario pone su rúbrica en el libro, permitiéndonos así sacar más inferencias específicas sobre su origen, intereses y vida posterior[40].

Relacionada con la difusión de los manuscritos humanísticos se encuentra la propagación de la escritura humanística italiana por el resto de Europa, tema importantísimo que no se ha explorado todavía en profundidad. Los caracteres romanos, que utilizamos como si tal cosa, aunque basados en los modelos carolingios, fueron generalmente adoptados durante los siglos XV y XVI en lugar de la escritura gótica, como resultado de una reforma consciente del trabajo del amanuense, llevada a cabo por los humanistas italianos de principios de siglo, y especialmente por Poggio. La escritura humanística cursiva, conocida también como «itálica», fue creada igualmente por los humanistas italianos antes de mediados del siglo XV, probablemente por Niccoli. El origen y primera difusión de estos dos tipos de escritura ha sido objeto de reciente estudio por parte de B. L. Ullman[41], aunque su difusión posterior y su adopción, parcial o total, por parte de los escribas no italianos sigue siendo un campo abierto a la investigación.

---

[36] El ms. 183 copiado en Pavía en 1466 contiene los mismos epigramas de Petrarca que se habían conocido solamente gracias a un ms. de Olomouc (K. BURDACH, *Aus Petrarcas ältestem deutschen Schülerkreis*, Berlín, 1922, 3-75; 195-238).

[37] Max HERRMANN, *Albrecht von Eyb und die Frühzeit des deutschen Humanismus* (Berlín, 1893).

[38] L. BERTALOT, *Eine humanistische Anthologie* (Berlín, 1908); del mismo autor, *Humanistisches Studienheft eines Nürnberger Scholaren aus Pavia* (Berlín, 1910).

[39] Hablaré acerca de estos manuscritos en mi próximo *Iter italicum*.

[40] Existe un manuscrito en St. Gall que contiene las tragedias de Séneca, y que fue copiado hacia últimos del siglo XIV por «Georgius Niciensis dum discit iura Papie» (G. SCHERER, *Verzeichniss der Manuscripte und Incunabeln der Vadianischen bibliothek in St. Gallen*, St. Gall, 1864, pp. 79-80, n.° 303).

[41] Cf. *supra*, nota 4.

Cuando el libro impreso empezó a sustituir al libro manuscrito, su papel en la difusión del humanismo italiano fue no menos impresionante que el desempeñado anteriormente por el libro manuscrito. Los numerosos libros publicados por las prensas italianas eran vendidos en toda Italia y hallaban sus cauces de difusión en todas las bibliotecas públicas y privadas, como podemos descubrir leyendo la correspondencia y los inventarios del período. Al menos para el siglo XV, poseemos un análisis estadístico de los libros impresos en Italia, que muestra que los escritos de los humanistas, así como los textos clásicos publicados por ellos, tuvieron una parte considerable en esta producción[42]. A pesar del gran valor que encierra para el siglo XVI el *Short Catalogue of Books Printed in England*[43], éste no nos da una descripción completa del material de lectura disponible para los doctos ingleses durante dicho período. En efecto, las bibliotecas inglesas incluían numerosos libros impresos en el continente y posteriormente importados de allí[44], y parece ser que especialmente la impresión de textos latinos fue una tarea tan difícil y cara en la Inglaterra del siglo XVI como lo es actualmente en los Estados Unidos. En consecuencia, incluso los eruditos ingleses mandaron imprimir en el continente algunas de sus obras en latín[45]. Más aún, la difusión de los escritos humanistas italianos no se restringió a las ediciones impresas en Italia o vendidas desde Italia. Durante el siglo XVI, estas obras se reimprimieron a menudo en prensas extranjeras, especialmente en Suiza, Alemania, Francia y los Países Bajos. Existen estudios recientes que tratan de las obras de eruditos italianos publicadas en Basilea durante el siglo XVI[46], y se podrían esperar parecidos resultados investigando lo que ocurrió en otros centros de edición, especialmente en Lyon, Estrasburgo y Amberes[47].

[42] V. SCHOLDERER, «Introduction», en *Catalogue of Books Printed in the XVth Century now in the British Museum*, pt. 5 (Londres, 1924), pp. IX-LV.

[43] *A Short-Title Catalogue of Books printed in England, Scotland and Ireland and of English Books printed abroad, 1475-1640*, por A. W. POLLARD y G. R. REDGRAVE (Londres, 1926).

[44] *The Lumley Library, the catalogue of 1609*, ed. Sears Jayne y Francis R. Johnson (Londres, 1956). Sería asimismo instructiva la identificación bibliográfica de numerosas referencias contenidas en la obra de Robert BURTON, *The Anatomy of Melancholy* (Oxford, 1621).

[45] Por ejemplo, la *Utopía* de Tomás MORO fue impresa en París (1517) y Basilea (1518), y sus *Epigrammata* en Basilea (1520).

[46] F. LUCHSINGER, *Der Basler Buchdruck als Vermittler italienischen Geistes* 1470-1529 (Basilea, 1953); BIETENHOLZ, *l. c.*

[47] Sobre Lyon, cf. BAUDRIER, *Bibliographie Lyonnaise* (12 vols., Lyon, 1895-1921, y el índice de G. Tricou, Ginebra, 1950-52). Sobre las numerosas reimpresiones extrajeras de un típico producto del humanismo italiano, cf. F. BABINGER, «Laudivius Zacchia, der Erdichter der "Epistolae Magni Turci"», *Bayerische Akademie Der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte*, 1960, n.º 13, pp. 40-42.

Si nos preguntamos qué obras de los humanistas italianos gozaron de más popularidad en el extranjero, la contestación no puede ser simple ni uniforme. Una gran parte de los ejemplares manuscritos e impresos pertenece a la categoría de libros de texto, de los que ya hemos hablado, y esto no nos sorprende demasiado ya que los libros de texto eran demandados, como ocurre en nuestros días, en grandes cantidades. Los intereses del lector educado, por otra parte, iban mucho más allá de los imperativos de la escuela, y cubrían prácticamente todas las ramas de la literatura cultivada por los humanistas: sus copias, ediciones, traducciones y comentarios de los clásicos antiguos, así como sus tratados sobre gramática y retórica, sus cartas, discursos y poemas que servían a menudo de modelos para la imitación estilística, sus obras de historiografía y, finalmente, sus tratados y diálogos morales. Los motivos por los que los editores y lectores extranjeros preferían ciertos autores y obras más bien que otros variaban según los casos, como ya se ha dicho antes. Son de especial interés para el estudiante del humanismo italiano los casos en que obras enteras de humanistas italianos están a nuestra disposición gracias al trabajo de copistas, impresores o propietarios extranjeros. Por ejemplo, el único manuscrito completo de la correspondencia de Bartholomaeus Macius, que contiene muchas cartas no conocidas a través de otras fuentes, ha sido descubierto en una biblioteca española, como ha ocurrido con la traducción vernácula de Isócrates hecha por el mismo humanista[48]. La obra humanística del jurista de Pavía, Cato Saccus, que se titula *Semideus*, existe solamente en bibliotecas no italianas, y dos de los tres manuscritos fueron copiados claramente por manos no italianas[49]. Hay todo un grupo de poemas latinos de Petrarca que se ha conservado casi enteramente en manuscritos guardados en Moravia y Austria durante muchos siglos[50]. La *Chrysis* de Enea Silvio ha sobrevivido en Praga en un solo manuscrito que fue copiado presumiblemente por uno de los empleados bohemios de la cancillería imperial[51]. Como ha mostrado Ludwig Bertalot, una sola redacción de las cartas «formulario» de Gasparino Barzizza se ha conservado en un manuscrito que ha permanecido en Cracovia desde el mismo siglo

---

[48] Sobre esta última traducción, cf. Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 727. Del ms. de sus cartas espero hablar en alguna otra ocasión.

[49] Sólo se ha estudiado hasta ahora uno de estos manuscritos, redactado en Italia probablemente para la biblioteca Visconti, y actualmente en Leningrado (ms. Lat. Q. v XVII 2). Véase V. LUBLINSKY, *Analecta Medi Aevi* (1927), 65-118. E. PELLEGRIN, *l. c.*, p. 317, n.° 599, con la signatura Lat. Q v XIV 2.

[50] Cf. *supra*, nota 36.

[51] AENEAS SILVIUS PICCOLOMINI, *Chrysis*, ed. A. Boutemy (Bruselas, 1939); ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *Chrysis*, ed. I Sanesi (Florencia, 1941).

XV[52], y una obra interesante de Laurus Quirinus, que posee alguna relación con el famoso *Certame Coronario* de Florencia, ha pervivido exclusivamente gracias a unos manuscritos confeccionados por escribas nórdicos y conservados en bibliotecas extranjeras[53]. El poema de Tito Livio Frulovisi en loor del duque Humphrey de Gloucester ha sido hallado en Sevilla, donde ha permanecido bien guardado desde los tiempos de Fernando Colón[54].

Otro tipo de difusión que quisiera mencionar lo representan las traducciones a lengua vernácula y las imitaciones de escritos humanistas italianos, hechas en otros países durante el período renacentista. Que yo sepa, este aspecto no ha sido valorado ni explorado lo suficiente hasta ahora. En varios casos se trata de una sola edición o de un solo manuscrito, y podría sostenerse que unos documentos tan raros no pueden ser importantes cuando se contemplan en el marco global de la vida y literatura del período. Personalmente me inclino, sin embargo, a atribuir una importancia de primer orden a tales casos. Los manuscritos separados, cuando estaban escritos en pergamino, iban destinados a una biblioteca en la que podían ser leídos por mucha gente, e incluso un ejemplar en papel que lleva un prólogo o dedicatoria prueba que el texto estaba por lo menos destinado a ser difundido y publicado. El caso más famoso es la biblioteca del marqués de Santillana, estudiada por Mario Schiff a partir de los manuscritos que pertenecieron en su día al duque de Osuna y que se conservan actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid[55]. Un rasgo notable de esta biblioteca es su riqueza en traducciones italianas y españolas, algunas de las cuales son realmente raras o únicas, de escritos latinos de autores humanistas. El hecho mismo de la existencia de esta biblioteca debería hacer recapacitar más a los que tienden a minimizar la importancia del humanismo español. Quisiera añadir también las traducciones españolas de las cartas de Falaris y de escritos herméticos, que encontré en las colecciones españolas, y que se derivan claramente de traducciones latinas de los textos griegos realizadas por los letrados italianos, pues los traductores españoles incluyen los prólogos añadidos por los

---

52 L. BERTALOT, «Die älteste Briefsammlung des Gasparinus Barzizza», en *Beiträge zur Forschung, Studien aus dem Antiquariat Jacques Rosenthal* N. F. II (Munich, 1929), 39-84, p. 40-41. Sobre el *Bucolicum Carmen* de Lod. LAZZARELLI, conservado hasta la última guerra en un ms. en Görlitz, cf. P. O. KRISTELLER, «Ludovico Lazzarelli e Giovanni da Correggio», en Biblioteca degli Ardenti della Città di Viterbo, *Studi e Ricerche nel 150º della fondazione* (Viterbo, 1960), 13-47.

53 L. BERTALOT, «Lauri Quirini Dialogus in Gymnasiis florentinis», *Archivum Romanicum*, 7 (1923), 478-509.

54 Véase el artículo de R. WEISS, citado más arriba, nota 12.

55 Cf. *supra*, nota 23.

eruditos italianos a sus traducciones latinas[56]. En un manuscrito que se encuentra en la Hispanic Society of America hallé una traducción catalana de una de las obras históricas de Leonardo Bruni, que es de hecho una adaptación libre de una obra en griego de Polibio[57]. En otros casos, descubrimos que una traducción italiana de una obra latina ha sido hecha a instancias de un mecenas español, que evidentemente leía más fácilmente el italiano que el latín[58]. Existen asimismo suntuosos manuscritos en pergamino que se conservan actualmente en Leningrado y La Haya y que contienen las traducciones francesas de las composiciones o versiones latinas debidas a humanistas como Aurispa, Decembrio, Donato Acciaiuoli y Andrelini[59]. La obra de Bonaccursius *De nobilitate*, ahora tan olvidada y antes tan sumamente popular, la tradujo al inglés Tiptoft y la publicó Caxton[60]; esta obra suministraría el argumento a la primera obra secular en lengua inglesa, el *Fulgens and Lucres* de Henry Medwall[61]. Estoy seguro de que sería facilísimo ampliar esta lista[62].

Otros documentos todavía no explorados lo suficiente son las cartas explicativas añadidas por copistas, editores o impresores extranjeros a manuscritos y ediciones extranjeras que contienen escritos de los humanistas italianos. Una copia de Aeneas Silvius

---

56 La traducción Phalaris se encuentra en ms. S. Cruz 378 de la Biblioteca Universitaria de Valladolid. La traducción Hermética está en el ms. Escorial b IV 29 (véanse mis *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, 1956, p. 174, donde publiqué el prólogo español).

57 Ms. H C 387/4327. El nombre del traductor es Francesco Alegra. Expreso mi gratitud a Miss Clara Penney por haber despertado mi curiosidad por el manuscrito.

58 Cf. *supra*, nota 23.

59 El ms. Leningrad Franc. F v XIV 8 contiene las versiones en francés de los poemas latinos de Andrelini y otros; el ms. La Haya 76 F 26 contiene las versiones en francés de Decembrio y Aurispa, y el ms. La Haya 134 F 19, las de Donato Acciaiuoli y Leonardo y Bruni. Debo a Miss A. F. Dekker la información acerca del último ms. 2.

60 Rosamond J. MITCHELL (*John Tiptoft*, Londres, 1938, p. 213-241) reeditó la traducción inglesa de *Tiptoft* de la edición de 1481. Sobre la difusión del texto latino, cf. L. BERTALOT, «Forschunger über Leonardo Bruni Aretino» (*Archivum Romanicum* 15, 1931, 284-323), pp. 306-309.

61 Henry MEDWALL, *Fulgens & Lucres*, ed. F. S. Boas y A. W. Reed (Oxford, 1926).

62 Heinrich Steinhöwel tradujo al alemán la vida y fábulas de Esopo de la versión latina de Rinucius (ed. H. Oesterley, Tubinga, 1873), así como el *De claris mulieribus* de BOCCACCIO (ed. K. Drescher, Tubinga, 1895. Las traducciones alemanas del citado Steinhöwel (Petrarca, Griseldis), Nyclas von Wyle (AENEAS SILVIUS, *De duobus amantibus*) y Johann Gottfried (Aeneas Silvius, Bruni, Franciscus Aretinus, Rinucius Aretinus y Aurispa) se conservan en los manuscritos de Berlín (*Mitteilungen aus del Königlichen Bibliothek* II 1914, 86-87; III 1919, 71-77 y VIII 1926, 135 y 242).

y Leonardo Bruni, actualmente en Princeton, contiene una carta de transmisión de John Colet a un amigo inglés, carta escrita en Roma y que constituye la única prueba directa que poseemos del viaje de Colet a Italia[63]. El Colegio «All Souls» de Oxford posee una copia impresa de cartas de Ficino otrora poseídas y anotadas por Colet, copia que conserva unas cuantas cartas cruzadas entre Colet y Ficino, que habían pasado completamente inadvertidas hasta hace unos años[64]. Existe una copia de la traducción de Cincius del seudo-platónico *Axiochus*, escrita por una pluma inglesa y actualmente conservada en Aberystwyth, que va precedida de una carta escrita probablemente por el escriba y dirigida a un obispo inglés[65]. Existe una copia de una traducción de Juan Crisóstomo, actualmente en Brujas, con un prólogo del escriba flamenco en el que compara los méritos de las primeras y de las nuevas traducciones humanistas de dicho padre de la Iglesia[66]. En un manuscrito que se conserva actualmente en Estocolmo, pero que antes se hallaba en Frombork (Frauenburg), el *De vita solitaria* de Petrarca va precedido de un prólogo obra del escriba, un fraile alemán, y dirigido al obispo de Varmia[67]. Los prólogos de los editores e impresores, si se estudiaran con más atención, proporcionarían sin lugar a dudas datos interesantísimos sobre la fortuna de los eruditos italianos. Unas cuantas observaciones halladas en dos disertaciones recientes sobre la prensa de Basilea del siglo XVI muestran lo mucho que cabe esperar de una investigación más a fondo sobre este tema[68]. Un caso especial, algo diferente de los ya mencionados, lo constituye un manuscrito conservado actualmente en Dublín, en el que un escriba inglés pone al rey Enrique V en la misma lista que Alejandro, Aníbal y Escipión, en una obra sumamente popular escrita por Aurispa al modo lucianesco[69]. Todos estos documentos muestran no solamente el interés y el respeto que sentían los letrados extranjeros por los humanistas italianos en general, sino que indican también en muchos casos las razones por las que favorecieron a una obra o autor determinado y no a otro.

---

[63] Cf. *supra*, nota 3.

[64] R. Marcel, «Les découvertes d'Erasme en Angleterre», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* XIV (1952) 117-123. Este volumen será estudiado detenidamente en un libro próximo del profesor Sears Jayne.

[65] Biblioteca Nacional de Gales, ms. Peniarth 336. Debo a Mr. E. D. Jones el fotostato.

[66] Brujas, Seminario Mayor, ms. 15/76, f. 1. Debo al Rvdo. B. Janssens de Bisthoven el fotostato.

[67] Ms. V u 3. El ms. 515 de Cracovia contiene el *De miseria conditionis humanae*, de Poggio, con una carta de traspaso del Canonicus Wratisbaviensis N. Merboth a Ladislao de Polonia.

[68] Cf. notas 18 (Bietenhoz) y 46.

[69] Trinity College, ms. D 4. 24, f. 41. Cf. M. Esposito («Classical Manuscripts in Irish Libraries», *Hermathena* XIX 42, 1920, 123-140), p. 137, nota con la signatura D 4. 26.

Este respeto puede resumirse en las palabras por las que el humanista y jurista alemán Martin Brenniger encomió a los humanistas italianos, palabras que descubrí por casualidad en un manuscrito conservado en Austria: «Petrarca, Bruni, Guarino, Valla y Poggio han florecido recientemente entre los italianos y, con sus esfuerzos, han resucitado la lengua latina que había prácticamente perecido. Sería un crimen separarnos de la práctica de tales hombres eminentes y famosos»[70]. Estas palabras son de un interés excepcional, pues vemos por ellas que el eslogan del renacimiento del saber, que habían empleado los humanistas italianos para resaltar sus propios logros[71], fue asumido plenamente por uno de sus alumnos y admiradores alemanes.

He intentado describir algunos de los principales cauces por los que se extendió el humanismo italiano a otros países de Europa occidental y central. Renuncio a describir las manifestaciones concretas de este influjo; es decir, el auge de un humanismo local en los distintos países, sus características y sus logros, así como su impacto en la literatura y civilización de las distintas naciones. Se puede afirmar que el marco general fue más bien favorable a la adaptación que a la mera imitación, lo que explicaría el que el humanismo adoptara en cada país una forma algo diferente. Dejo a los historiadores de las distintas literaturas el estudio de estos desarrollos; me limito a sugerir que ello se debería realizar teniendo bien en cuenta las fuentes disponibles e influencias diversas del humanismo italiano, en su doble vertiente greco-latina y vernácula. Inversamente, importa al estudiante del humanismo italiano conocer cuáles fueron sus aspectos más influyentes en otros países europeos. Los historiadores de la literatura italiana

---

[70] «Franciscus Petrarcha, Leonardus Arretinus, Guarinus Forenensis (*sic*), Lau. Vallensis, Poigius (*sic*) Florentinus qui iam noviter apud Ytaros (*sic*) claruerunt et latinam linguam que pene interierat sua opera studio industria reviviscere fecerunt. Nephas igitur putandum est discedere ab usu virorum tam insignium tanque praeclarorum». MARTINUS BRENNINGER, *De conficiendis epistolis*, Sietenstetten, cód. 178, 23v-24 (cito según un microfilm amablemente suministrado por la biblioteca). Sobre este autor, véase mi *Supplementum Ficinianum*, vol. I (Florencia, 1937), pp. 130-131. Podemos comparar también el tratado sobre educación compuesto por un humanista polaco anónimo según Enea Silvio: «Si quis Leonardum Arethinum, Guarinum et alios plures legerit qui quamvis mortui tamen apud prudentes et doctos vivunt et florente» (Berlín, col. lat. oct. 3). V. ROSE, *Verzeichnis der lateinischen Handschriften der kgl. Bibliothek zu Berlin*, vol. II, pt. 3 (Berlín, 1905), pp. 1313-1315, n.° 1022. Cf. I. ZAREBSKI, «Najwcześnejszy Humanistyczny Polski Taraktat Pedagogiczny», en *Dziesieciolecie wyszej szkloy pedagogicznej w Krakowie 1946-1956* (Cracovia, 1957), 151-178. Debo al Dr. J. Zathey esta última referencia y al Dr. W. Gebhardt el haber verificado para mí dicho ms. en Tubinga.

[71] Wallace K. FERGUSON, *The Renaissance in Historical Thought* (Boston, 1948); H. WEISINGER, «Renaissance Accounts of the Revival of Learning», *Studies in Philology* 45 (1948) 105-118; E. PANOFSKY, *Renaissance and Renascences in Western Art* (Estocolmo, 1960).

que siguen por regla general una tradición erudita establecida en la Italia del siglo XIX harían bien si prestaran más atención a ciertos aspectos de la literatura italiana que parecen periféricos a este punto de vista tradicional, pero que fueron sumamente importantes en la difusión internacional de la civilización italiana. Pues el humanismo italiano y el Renacimiento italiano constituyen —de ello no cabe duda alguna— ese período de la literatura y civilización italianas en el que el influjo y prestigio internacionales de este país fue mayor que nunca.

IV

LA ACADEMIA PLATÓNICA DE FLORENCIA*

Desde los comienzos de su grandeza, Florencia fue una población de comerciantes y artesanos en la que se cultivaron con especial dedicación las artes, la literatura y la devoción religiosa y donde la lengua vernácula, probablemente siguiendo el modelo francés y provenzal, fue empleada como lengua literaria mucho antes que en el resto de Italia, no sólo en la poesía lírica, sino también en todas las demás ramas de la literatura. El ejemplo de Dante nos basta para mostrar que el interés por la filosofía y la teología fue muy vivo en la joven Florencia. Sin embargo, la universidad que se fundó durante el siglo XIV nunca ocupó un lugar predominante en la vida intelectual de la ciudad; de ahí que las disciplinas doctas características de las universidades medievales estuvieran representadas con menos fuerza en Florencia que en los antiguos centros universitarios. Precisamente por esta razón, Florencia estuvo más abierta y fue más accesible a las corrientes intelectuales de índole diferente. Durante el período que media entre Dante y Ficino, la vida intelectual de Florencia estuvo dominada por el humanismo cívico de escritores como Boccaccio,

* Artículo publicado en *Renaissance News*, vol. XIV (1961), 147-159. Este trabajo fue leído asimismo ante la Conferencia «Middle Atlantic Renaissance» de Filadelfia el 29 de octubre de 1960. Una versión algo distinta apareció en alemán en la serie *Agora* (n.° 12, Darmstadt, 1959, pp. 35-47). Para datos más concretos sobre el tema, cf. A. DELLA TORRE, *Storia dell'Academia Platonica di Firenze* (Florencia, 1902); G. SITTA, *La filosofia di Marsilio Ficino* (Mesina, 1923 y ediciones posteriores); P. O. KRISTELLER, *The Philosophy of Marsilio Ficino* (Nueva York, 1943), y *Studies in Renaissance Thought and Letters* (Roma, 1956); *Supplementum Ficinianum*, ed. P. O. Kristeller (2 vols., Florencia, 1937); R. MARCEL, *Marsile Ficin et l'Art* (Ginebra, 1954); M. SCHIAVONE, *Problemi filosofici in Marsilio Ficino* (Milán, 1957), y MARSILIUS FICINUS, *Opera Omnia* (Basilea, 1576, y Turín, 1959).

Salutati, Bruni, Marsuppini y Alberti; es decir, por una cultura literaria que tuvo sus centros de saber en la cancillería de la república y en los círculos privados de las familias más influyentes en vez de en la universidad, aunque ésta jugara también a veces un papel considerable. Se trataba de una cultura literaria, por emplear los términos de la época, de una cultura retórica y poética, así como de una cultura clásica nutrida en el estudio de los autores antiguos griegos y latinos. Ésta comprendía, sin lugar a dudas, una buena dosis de pensamiento sobre problemas del Estado, de la educación y de la conducta moral, si bien carecía de un interés específico por las especulaciones metafísicas[1]. Sería solamente hacia mediados del siglo XV, con la llegada de Johannes Argyropulus, cuando se empezó a sentir, y a corregir al mismo tiempo, dicha carencia.

No deja de ser curioso que fuera Alamanno Rinuccini, un discípulo de Argyropulus, quien afirmara, en un tratado sobre educación dedicado a su hijo, que hemos de llegar a la filosofía partiendo de la gramática y la retórica, disciplinas en las que se habían parado nuestros antepasados[2]. Este bache en la cultura florentina tradicional fue subsanado de manera más eficaz por Marsilio Ficino y su academia platónica que por el propio Argyropulus. No conviene interpretar este fenómeno meramente como resultado de la política de los Medici de distraer la atención de los ciudadanos de los asuntos del Estado para dirigirla hacia la especulación metafísica, como se ha dicho miles de veces; pues el influjo de Ficino se hizo sentir tanto entre los enemigos como entre los amigos de los Medici. Su platonismo, en cuanto metafísica basada en la razón y la tradición platónica, pudo satisfacer las necesidades espirituales de los que estaban acostumbrados e inclinados a permanecer firmemente anclados en el cristianismo y a estudiar al mismo tiempo a los antiguos, y que buscaban una nueva justificación histórica y filosófica a su doble empeño. Tal parece que fue el motivo del asombroso éxito alcanzado por Ficino, y del cambio profundo producido en el clima y configuración general de la cultura florentina.

El papel trascendental jugado por el platonismo florentino en el desarrollo del pensamiento europeo como tal es ya una cosa más difícil de explicar. No cabe duda de que el factor «moda» desempeñó una función importante en ello. En un período en el que todo el mundo estaba dispuesto a seguir los modelos florentinos en las artes, la literatura y el saber en general, el movimiento filosófico que se originó en Florencia, y que en cierto modo esta-

[1] H. BARON, *The Crisis of the Early Italian Renaissance* (2 vols., Princeton, 1955); E. GARIN, *Der italienischer Humanismus* (Berna, 1947).

[2] A. RINUCCINI, *Lettere ed Orazioni*, ed. V. R. Giustiniani (Florencia, 1953), 97.

ba vinculado con el humanismo florentino, no podía por menos de ejercer una atracción irresistible en las personas educadas de toda Europa. Sin embargo, hubo en ello algo más que pura moda. En esta época existía un abismo intelectual entre la teología dogmática, que tenía su base en la fe, y la escolástica aristotélica, que se restringía por entonces en gran parte a la lógica y la física. Este abismo no podía ser salvado por un humanismo puramente literario o erudito, sino más bien por un platonismo metafísico basado en la razón y en las autoridades antiguas más respetadas, además de Aristóteles. Este platonismo no se opuso a la religión cristiana ni a la ciencia aristotélica de la época, ni trató de sustituirlas. Tendió, antes bien, a complementarlas en un campo del pensamiento que había sido descuidado hasta la fecha pero que se había vuelto por entonces cada vez más importante para un amplio número de escritores, eruditos y pensadores. A lo que podemos añadir el atractivo de una doctrina que abogaba por la armonía y tolerancia en un período desgarrado por los conflictos teológicos que precedieron y siguieron a la Reforma.

Marsilio Ficino, el jefe de la academia florentina, nació en 1433, hijo mayor de un médico. Sabemos pocas cosas de su juventud y primeros estudios, pues no hemos hecho más que sustituir los poco fiables relatos de sus primeros biógrafos por el testimonio más seguro de sus primeros escritos; nos es lícito esperar más información del estudio de los manuscritos copiados o poseídos por él durante dicho período[3]. Adquirió un buen conocimiento de la gramática y retórica latinas y de los autores latinos al uso como Cicerón y Virgilio. Probablemente asistió a los cursos sobre física aristotélica y sobre medicina en la universidad de Florencia, mas no sabemos si consiguió algún título médico. Practicó después la medicina y escribió también varias obras sobre este tema. Su interés por la astrología tuvo que ver sin duda con su formación médica. Los escritos de su juventud que nos han llegado revelan una gran variedad de inquietudes. Dan prueba de ello los tratados sobre filosofía natural escritos en la onda escolástica, los tratados morales y cartas personales al estilo de los humanistas, así como las cartas y sermones en lengua toscana que parecen relacionados con las tradiciones de la literatura religiosa popular. Todo ello muestra una marcada preferencia, aunque no exclusiva, por el platonismo, aunque todavía no lo conociera en sus fuentes griegas. Nuestro joven autor estuvo igualmente familiarizado con san Agustín e incluso con Lucrecio y el Aristóteles medieval, junto con sus comentadores árabes. Estos rasgos son de gran importancia para entender bien el platonismo florentino. En

---

[3] H. D. SAFFREY, «Notes platoniciennes de Marsile Ficin dans un manuscrit de Proclus», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXI (1959), 161-184.

1456, a la edad de veintitrés años, Ficino había compuesto ya una obra larga sobre filosofía platónica que no se ha conservado, y hacia esa época empezó a estudiar griego. Sus primeras traducciones del griego al latín datan de los años siguientes. En 1462, Cosimo de Medici le regaló una casa en Careggi y le encargó traducir a Platón y a las demás fuentes del pensamiento platónico. En 1463, Ficino acabó su primera traducción destinada a ser publicada; a saber, el cuerpo hermético, publicación que tuvo un éxito tremendo. Después emprendió la traducción de Platón, empezando por los diez diálogos que creía no se habían traducido todavía. Su traducción de todos los diálogos de Platón fue acabada hacia 1468. En 1469 escribió su famoso comentario sobre el *Banquete* de Platón y durante los años siguientes su obra filosófica más importante, la *Teología platónica*. En 1473 se hizo sacerdote, y para dicha ocasión compuso su tratado apologético sobre la religión cristiana. También empezó a reunir sus cartas, que incluyen muchos tratados filosóficos, y revisó su *Teología platónica* así como su traducción de Platón, publicadas, respectivamente, en 1482 y 1484. Luego supervisó la traducción y comentario sobre Plotino, que publicó en 1492, escribió su influyente tratado sobre medicina y astrología, el *De Vita Libri Tres* (1489) y, por último, publicó sus demás comentarios sobre Platón (1496), así como sus traducciones de Jámblico y otros escritos neoplatónicos (1497), y la de Dionisio el Areopagita (hacia 1497). Murió en 1499.

Pasó la mejor parte de su vida bajo la protección personal de la familia de los Medici, y sus simpatías políticas se inclinaron lógicamente del lado de éstos. Con todo, no fue hombre de firmes intereses políticos y, como los Valori y Solderini no eran menos amigos y discípulos suyos que los Del Nero, no sufrió ninguna molestia personal tras la revolución de 1494. Admiró a Savonarola durante un cierto tiempo, aunque tuvo verdaderos motivos para deplorar sus actividades políticas después de 1494. En sus escritos Ficino muestra unas dotes extraordinarias: su perfecto conocimiento de la lengua griega y la literatura filosófica antigua dio a sus traducciones un mérito que sigue reconociéndose todavía en el día de hoy. Sus propias obras filosóficas se distinguen también por la claridad y consistencia de sus ideas básicas. Su saber abarca la teología, la medicina y la astrología. Fue un buen intérprete musical y experto en teoría musical igualmente, y conoció y amó la poesía y literatura tanto latinas como toscanas. Fue un hombre de pequeña estatura y de un temperamento melancólico, visitado frecuentemente por la hipocondría y la superstición. Sus rasgos los conocemos gracias a una medalla y a un monumento póstumo y, sobre todo, a varios manuscritos iluminados. Fue amigo de la compañía inteligente y se mostró agrada-

ble en la conversación, granjeándose la amistad y admiración no sólo de los príncipes y eruditos, sino también de muchos hombres de negocios, escritores y artistas. De este modo se convirtió en el jefe y el centro de la academia platónica.

La academia platónica de Florencia no fue, como pensaron antes los historiadores, una institución organizada como las academias del siglo XVI, sino un mero círculo en torno a Ficino, sin ninguna doctrina común salvo la de Ficino, y estrechamente vinculada, aunque no identificada, con el círculo o corte de los Medici. El nombre de «academia» fue meramente adoptado a imitación de la academia de Platón. En este círculo figuraban letrados y escritores que tenían ideas e intereses propios, y a veces diferentes de los de Ficino, como fue el caso de Picoo Policiano. Este último, aunque amigo personal de Ficino, se interesó ante todo por la poesía y la filología, y en su orientación filosófica fue más aristotélico que platónico. Pico della Mirandola fue influenciado por Ficino de distintas maneras, aunque sus presupuestos y pensamiento en general eran independientes, como lo sería también el influjo que iba a ejercer. Entabló contacto directo con las tradiciones escolásticas de Padua y París, aprendió hebreo y árabe, y estudió las fuentes filosóficas y cabalísticas en estas lenguas. Fue un rotundo enemigo de la astrología y recibió un profundo influjo de Savonarola. Entre los miembros de la academia, Francesco da Diacceto fue el principal alumno de Ficino, y después se convirtió en su sucesor y formuló su propia doctrina filosófica. Los demás no escribieron mucho sobre temas filosóficos; la mayoría de ellos fueron poetas y hombres de letras que tendieron a repetir las ideas de Ficino, como fue el caso de Girolamo Benivieni, Lorenzo de Medici y Cristoforo Landino.

Las principales actividades de la academia estuvieron estrechamente ligadas al propio Ficino: conversaciones improvisadas con amigos o visitantes; banquetes y discusiones organizadas, como las famosas celebraciones del cumpleaños de Platón; discursos o declamaciones pronunciadas por Ficino; lecciones públicas impartidas por Ficino en la iglesia de Sta. Maria degli Angeli sobre Platón, Plotino o san Pablo; así como una buena cantidad de instrucción privada, basada en la lectura de Platón y quizá de otros autores. Estas actividades de la academia se han de añadir a los escritos y correspondencia de Ficino y sus amigos si queremos entender la popularidad y el prestigio alcanzado por la academia durante los más de treinta años de vida y en el transcurso de los siglos posteriores.

A la luz de estas observaciones deducimos que el platonismo de Ficino y sus amigos fue un sistema de pensamiento complejísimo y único, que no se puede tomar como una mera repetición del pensamiento de Platón o de los neoplatónicos antiguos. El influjo

fundamental de estas fuentes antiguas ha de ir complementado por muchos ingredientes de origen posterior y por los intereses e ideas originales de Ficino y de Pico. Hemos de tener en cuenta el platonismo y agustinismo de la Edad Media y, todavía más, la tradición del aristotelismo escolástico que conoció Ficino mediante muchos cauces y que dejó muchas huellas en su terminología y método de razonar. Ficino entronca con los humanistas de las generaciones precedentes mediante su estilo latino, el tono y contenido de su docta correspondencia, su obra como traductor y comentador, e incluso mediante su tendencia a venerar a las autoridades antiguas y a producir un renacimiento de la sabiduría antigua del platonismo. Muestra influjos del platonismo bizantino de Gemistus Pletho y su escuela; yo me he encontrado recientemente con una traducción del comentario de Pletho sobre los *Oráculos caldeos* que estoy por atribuir a Ficino[4]. Algunos otros rasgos del pensamiento y los escritos de Ficino se explican mejor a partir del influjo de la literatura popular que nació en los gremios religiosos de carácter seglar. En cuanto a los elementos místicos del pensamiento de Ficino, me inclino por atribuirlos a la experiencia personal de Ficino y a su lectura de los autores neoplatónicos. No veo pruebas claras de su dependencia de los místicos medievales ni de Nicolás de Cusa.

Para una breve discusión de las ideas filosóficas de Ficino, parece lo más indicado empezar por su concepto fundamental de la contemplación. La contemplación representa para Ficino una experiencia espiritual directa a la que se refiere constantemente en sus escritos. En la contemplación el alma se aleja del cuerpo y de las cosas externas para adentrarse en su propio ser; es decir, en su propia substancia, donde descubre no sólo su propia divinidad, sino también, en una ascensión gradual, el mundo inteligible, las ideas transcendentes y al propio Dios, fuente y esencia común de las mismas. El tono de los numerosos pasajes en los que Ficino habla de la contemplación muestra a las claras que se trata para él de una experiencia directa y personal. Sin embargo, su lenguaje y terminología muestran también que se sirve, con ciertas modificaciones cristianas y personales, de las teorías neoplatónicas para la interpretación de esta experiencia. Al replegarse la conciencia sobre sí se convierte en una separación del alma respecto del cuerpo, y la visión superior que descubre el alma en la experiencia de la meditación se vuelve conocimiento del mundo inteligible. No obstante, como Ficino pone al Dios cristiano en el lugar del Uno y el «Nous» de Plotino, tiene que alejarse de Plotino al identificar las ideas con la esencia de Dios. Más aún, siguiendo a

[4] Espero tratar acerca de esta traducción en un próximo artículo. Sobre Pletho, cf. F. MASAI, *Pléthon et le platonisme de Mistra* (París, 1956).

Plotino y el *Fedón* de Platón, Ficino trata la experiencia contemplativa no sólo como la base de la especulación metafísica, ya que nos cerciora de la existencia de Dios y de sus atributos, así como del mundo inteligible y del alma, sino que la considera también como la única fuente de una vida moral auténtica. Todo lo que dice Ficino acerca de las virtudes y otros fenómenos morales es básicamente una reducción de la teoría moral a la vida contemplativa. Cuanto más nos replegamos en la vida interior y espiritual, con más seguridad escapamos de los vicios y los caprichos del azar, y nuestras acciones son dictadas a partir de entonces por una conciencia y un conocimiento purificados. De este modo, la vida contemplativa es la meta a que deben tender todos los seres humanos con el fin de alcanzar no sólo el auténtico conocimiento, sino también la perfección moral. De ahí que las cartas de Ficino abunden en declamaciones y exhortaciones en favor de la vida interior y contemplativa. Asume el papel de guía espiritual, que conduce a sus amigos y discípulos, mediante esta predicación platónica, a la auténtica vida; es decir, a la vida del espíritu y la contemplación.

Este concepto central de contemplación es también la clave para entender las otras dos teorías de Ficino, que son probablemente sus contribuciones más famosas al pensamiento renacentista; a saber, la teoría de la inmortalidad del alma y la del amor platónico. La inmortalidad personal del alma había sido aceptada y enseñada por casi todos los pensadores de las tradiciones platónica y cristiana; por eso no sorprende el encontrarla en el pensamiento del platonismo florentino. Lo que sí hay que explicar es el papel eminente y excepcional jugado por la doctrina de la inmortalidad en este sistema filosófico. Para Ficino, la inmortalidad es el dogma central del platonicismo; por eso constituye el tema principal de su obra más importante, la *Teología platónica*, la cual lleva como subtítulo: «Sobre la inmortalidad de las almas». En mi opinión, el problema de la inmortalidad adquirió una importancia tan primordial en el marco de la teología y la metafísica renacentistas como resultado del individualismo de la época; es decir, de su tendencia a dar una grandísima importancia a las cualidades y experiencias concretas e individuales de cada ser humano, tendencia que encontramos en todos los humanistas de la época y que halla su expresión culminante en Montaigne. Sólo en el siglo XVI, y concretamente en el Concilio lateranense de 1513, será proclamada oficialmente la inmortalidad del alma (distinta de la resurrección del cuerpo) como dogma católico, y por ese mismo tiempo la discusión de dicho problema, centrado en el famoso tratado de Pomponazzi, atraerá la atención general. Hemos de tener en cuenta todo esto si queremos entender bien la importancia del problema de la inmortalidad en el pensamiento de Ficino. Con todo, existen también motivos

más profundos de esta importancia que están directamente relacionados con su concepto fundamental de contemplación. La experiencia interior o la contemplación son para él una ascensión gradual del alma hacia la meta suprema: el conocimiento directo de Dios. Según esta tradición neoplatónica, Ficino admite que la meta suprema puede ser alcanzada durante un breve período de la vida terrenal por parte de unos pocos hombres sabios. Sin embargo, como este conocimiento directo de Dios aparece como la meta suprema para todos los seres humanos y es el objetivo de todos nuestros esfuerzos espirituales, no basta con pensar que unas pocas personas pueden alcanzarlo durante unos cuantos momentos pasajeros. Si el ideal de la vida contemplativa ha de ser reconocido como ideal válido para todos los hombres, hemos de postular una vida futura en la que la visión y goce de Dios, es decir, la meta suprema de la contemplación, sea alcanzada de hecho por un amplio número de personas y de una manera continua y permanente. Este es precisamente uno de los argumentos más frecuentes y propuestos con más fuerza por Ficino con relación a la inmortalidad del alma. Como este argumento está íntimamente relacionado con el núcleo de su pensamiento filosófico, me inclino a considerarlo como decisivo.

La teoría del amor platónico, sobre la que quisiera que volcáramos nuestra atención, posee un lado famoso y al mismo tiempo ridículo, como ocurre cuando una idea se pone de moda y acaba, a causa de la constante repetición, resultando vacía y superficial. En este caso, la idea original es bastante más seria. Ficino fue el primero en emplear los términos de amor «platónico» y «socrático»; por otra parte, sólo pensaba en la teoría del amor hallada en el *Banquete* y el *Fedro* de Platón, tal y como él los interpretaba. Ficino habla más a menudo del amor divino, que suele identificar con la *charitas* cristiana y la amistad. Para él, este amor divino no es una forma sublimada del amor sexual (aunque él diste mucho de condenar el amor sexual como tal). Se trata más bien de un vínculo espiritual entre dos personas que participan igualmente de la vida contemplativa. Para cada una de ellas, esta vida es una experiencia personal e individual, aunque existe una comunidad y amistad natural entre los que andan tras este ideal. De este modo, Ficino pudo decir que la amistad era el nexo que unía a los miembros de su academia entre sí, o que una verdadera amistad requería siempre la presencia de tres personas, dos amigos y Dios, fundamento común de su amistad. Es preciso recordar la noción de vida contemplativa con objeto de entender esta interpretación del amor y la amistad. Por otra parte, la experiencia solitaria de la vida contemplativa adquiere para Ficino y sus amigos, gracias a la teoría del amor divino, un significado humano y social del que habría estado desprovista de no ser así.

Una vez que hemos hablado de la metafísica y ética de Ficino, podemos ya disponernos a estudiar su cosmología. Aquí hemos de limitarnos a una breve mención de lo que parece ser su aspecto más interesante y original, su concepto de la unidad del mundo. Ficino heredó del pensamiento neoplatónico y medieval una visión jerárquica del universo en la que cada ser ocupa un lugar y graduación determinados. Sin embargo, la teoría de que todas las cosas coexisten, por así decir, en una jerarquía universal no parece dejarle muy satisfecho. Él exige que las cosas estén conectadas también por vínculos mutuos. Por eso hace hincapié en el principio de continuidad y postula en todo momento la existencia de seres intermedios que colman los huecos en la escala del ser. No obstante, con el fin de dar al mundo una unidad más íntima, postula también una especie de relación más íntima y dinámica. De este modo asigna un papel especial en el mundo al conocimiento y al amor, así como al alma que los posee. Al pensar y amar un objeto, el alma establece una suerte de unidad con él, y en cierto sentido actúa sobre él transformándolo. En su comentario sobre el *Banquete*, Ficino trata el amor, siguiendo a Platón y al seudo Dionisio, como un principio cosmológico de la unidad de las cosas, como un *vinculum mundi* y, en la *Teología platónica*, asigna el mismo papel al alma racional. Mediante sus cualidades intermedias, el alma sirve asimismo de nexo entre el mundo inteligible y el corpóreo, y, mediante su capacidad para pensar y amar todas las cosas, el alma es también el centro activo, vínculo y nexo del universo. De esta manera da Ficino una base metafísica a la doctrina de la excelencia y dignidad del hombre que había sido muy del gusto de los primeros humanistas y que se aproximaba mucho a su programa cultural y educativo, los *studia humanitatis*. Para Ficino, el hombre se identifica con su alma racional, y su excelencia estriba en el papel jugado por su alma como centro y nexo del universo, en su capacidad infinita para pensar y querer, conocer y amar, e identificarse con todas las cosas. Esta idea importante recibió un desarrollo ulterior por parte de Pico en su famoso discurso. Para éste, el hombre y su alma no eran ya una parte, ni siquiera una parte central y privilegiada, de la jerarquía del universo; el hombre estaba fuera de tal jerarquía, formando un mundo aparte y sin ningún lugar fijo en el orden de las cosas, sino determinando más bien su lugar y naturaleza mediante su propia elección personal, ya que era capaz de vivir todas las vidas, las de los animales y las de los ángeles, e incluso la del mismo Dios.

Otra característica del platonismo florentino parece que fue su visión histórica de la filosofía y la religión. Para Ficino, su propio trabajo como traductor y comentador de Platón y Plotino, e incluso como filósofo platónico, estaba justificado por su concep-

ción de la historia del pensamiento humano. De un lado, estaba la tradición religiosa hebrea y cristiana, que tenía su fundamento en las Escrituras y en la fe y que era para él verdadera más allá de toda sombra de duda. Del otro, estaba la tradición de la filosofía platónica, que era igualmente verdadera y estaba básicamente de acuerdo con la fe, aunque tenía su fundamento en la razón y en la autoridad de los filósofos antiguos. En la visión de Ficino, esta última tradición no empezaba meramente con Platón o Sócrates, de los que se derivaba el pensamiento de todos los filósofos platónicos, incluido él mismo. También existía, mucho antes de Platón, una filosofía pagana antigua, con una teología correspondiente, representada por las enseñanzas y los escritos de Hermes Trismegisto, Zoroastro, Orfeo y Pitágoras. Los escritos herméticos, los *oráculos caldeos*, los himnos órficos, las palabras y símbolos dorados de Pitágoras, así como los escritos que los entendidos modernos consideran productos apócrifos de la última fase de la antigüedad, fueron para Ficino, sus contemporáneos y sus sucesores los auténticos testimonios de una sabiduría antigua anterior al propio Platón, aunque en fundamental armonía con él. Así, existía una tradición pagana que era tan antigua como la Escritura hebrea. Ficino había tomado prestados a Proclo y a Pletho los elementos de esta noción de una tradición teológica pagana. Sin embargo, mientras que Proclo había pasado por alto la tradición bíblica y Pletho había mantenido bien separadas ambas tradiciones, si es que no las había opuesto de hecho, Ficino insistió en sus parecidos de base. Así, era fácil llegar a la noción de una *philosophia perennis*, concepto formulado de hecho por un teólogo católico platonizante del siglo XVI, Augustinus Steuchus. Dentro de este contexto doctrinal, podemos entender mejor el empleo frecuente, y casi excesivo, de las citas y alegorías en los escritos de Ficino y su escuela. Las citas representan a las autoridades, así como en los testimonios sacados de la tradición que sirven para confirmar una opinión concreta, y es a menudo necesario interpretarlas de una manera tendenciosa y arbitraria para poder descubrir el significado que se quiere sacar de ellas. En su empleo de las alegorías, Ficino siguió el modelo de los neoplatónicos y otros autores antiguos cuando atribuía a los mitos clásicos algún significado profundo de orden filosófico o teológico. En este sentido, los mitos, cuando están interpretados con propiedad, forman parte de la teología pagana y, por ende, sirven de soporte a la verdad filosófica. Así, Pico della Mirandola pudo formular el programa de una teología poética, si bien se vio impedido en la tarea por su muerte temprana. En los escritos de Ficino, las citas y alegorías constituyen un adorno impresionante y contribuyen poderosamente a realzar el estilo y color de sus páginas; con todo, no creo que representen la sustancia ni la es-

tructura de su pensamiento. No podemos separarlas de su contexto, ni leerlas o interpretarlas aparte, como han hecho recientemente algunos entendidos, sino más bien en términos de las proposiciones abstractas que pretenden sustentar o ilustrar, a menudo de una manera harto complicada y poco convincente.

El acuerdo entre religión y filosofía, es decir, entre la religión cristiana y la filosofía platónica, pasa en el pensamiento de Ficino por un concepto más general de religión natural. Existen ciertos elementos de la religión que todo ser humano conoce y acepta con la razón natural y que son comunes a todos los pueblos y religiones particulares. Ficino piensa evidentemente en la existencia de Dios y en la divinidad e inmortalidad del alma, y afirma que esta religión es natural al hombre y que se halla de forma varia, y a menudo distorsionada, en las creencias de todos los hombres. Pico va otra vez más lejos que su viejo amigo. Para él, la verdad no se encuentra sólo en la religión cristiana ni en la filosofía platónica. Cuando propone sus novecientas tesis, todas ellas, así como el discurso que precedería la disputa, expresan la idea de que existen verdades particulares en todas las religiones y filosofías, como, por ejemplo, en la griega, la arábiga, la aristotélico-latina y en la cábala judía. Gracias al influjo de Pico, la cábala se añadió con frecuencia a las fuentes platónicas, pitagóricas, caldeas y egipcias en una especie de sincretismo universal. Pese a sus aspectos fantásticos, este sincretismo platónico o seudoplatónico representó en el siglo XVI el cuerpo más importante y sustancial de fuentes e ideas filosóficas además del aristotelismo, y se ha demostrado que dicho sincretismo jugó un importante papel en el nacimiento del deísmo posterior y de la idea moderna de tolerancia religiosa.

Después de haber mencionado unas cuantas ideas maestras de Ficino y Pico, podemos intentar describir la postura histórica de la academia platónica de Florencia. No es exagerado afirmar que Ficino y su círculo dominaron el panorama intelectual del período de la vida florentina que va de la muerte de Cosimo de Medici en 1464 a la revolución de 1494, aunque hubo algunas figuras importantes que consiguieran sustraerse a su influencia, como fue el caso de Alamanno Rinuccini, o del poeta Pulci, del que se puede decir que intentó oponerse frontalmente a la misma. No obstante, el papel de la academia no se restringió a Florencia. Las visitas, la correspondencia y las numerosas copias y ediciones impresas de los escritos de Ficino contribuyeron a que estas ideas se difundieran con bastante rapidez por el resto de Italia y Europa. Ficino tuvo numerosos amigos en Roma y Venecia, en Bolonia y Ferrara, en Francia y Alemania, en Polonia y Hungría, y se pueden rastrear las huellas de su influjo igualmente en los Países Bajos, en España, Inglaterra y Bohemia.

El platonismo florentino constituyó, pues, una fuerza intelectual considerable, y su influjo siguió haciéndose sentir durante todo el siglo XVI. Este influjo no fue todo lo amplio que se cree a veces ni estuvo vinculado a tradiciones institucionales de escuelas o universidades, como sucedió con el influjo del aristotelismo o del humanismo literario. Sin embargo, el influjo del platonismo se basó en su atractivo individual, siendo en este sentido más profundo si cabe, si se tiene en cuenta sobre todo que afectó a la mayoría de los pensadores y escritores más importantes, incluidos algunos de los que no se suelen catalogar entre los platónicos, como Bruno, Galileo, Kepler y Descartes.

Con el siglo XVII, después de Galileo y Descartes, se inició una nueva singladura para la filosofía y la ciencia europeas. La cosmología especulativa del Renacimiento no fue ya posible dentro del marco de una ciencia natural basada en la experimentación y las matemáticas. La influencia del platonismo persistió, no obstante, en la metafísica y la epistemología, cobrando incluso una fuerza renovada entre los platónicos de Cambridge. Más aún, la autoridad de Platón nunca decayó, y hasta en el siglo XVIII encontramos muchas teorías asociadas con el nombre y prestigio de Platón que pertenecen en realidad a su traductor y comentador florentino. Con el siglo XIX, el platonismo renacentista pierde incluso este influjo anónimo o seudónimo, después de que la crítica histórica y filológica ha empezado a hacer una distinción rigurosa (a menudo en exceso) entre el pensamiento genuino de Platón y el de sus sucesores y comentadores de la tardía antigüedad y del Renacimiento. Así, el papel directo del platonismo florentino como fuerza espiritual conoce su declive definitivo.

A pesar de todo, precisamente cuando las ideas del platonismo florentino han dejado de influirnos en su forma original y literaria hemos empezado a entenderlas y valorarlas en su verdadera significación histórica. Si queremos entender la notable diferencia que separa el pensamiento filosófico y científico de Bacon, Galileo y Descartes del de Santo Tomás de Aquino o de Duns Escoto, tenemos que estudiar el pensamiento de los dos o tres siglos que median entre ellos, durante los cuales el platonismo florentino ocupa un lugar transcendental junto a las demás corrientes filosóficas e intelectuales de la época. Y, si queremos describir la complicada fisionomía del período renacentista en todas sus facetas, hemos de estudiar no sólo su historia política y económica, junto con su teología, literatura y arte, sino también su pensamiento filosófico y científico, e intentar hallar en él la contrapartida, las fuentes o las repercusiones de los rasgos que hayamos notado en los otros aspectos de este período; entonces el platonismo ocupará de nuevo un lugar bastante importante. Si decidimos rastrear la historia cultural de Florencia, la capital del

Renacimiento, reconoceremos que, al lado de los grandes pensadores florentinos, que fueron poetas o estadistas, artistas o científicos, debe de considerarse a Ficino como el mayor filósofo y metafísico en el sentido propio y estricto de la palabra, el cual mereció plenamente el reconocimiento de su grande y bella ciudad por la riqueza y profundidad de su pensamiento, así como por la envergadura de su influjo en el espacio y el tiempo. Por último, si optamos por considerar la historia del platonismo en el occidente como una especie de *philosophia perennis* (y he de confesar que, personalmente, defiendo esta opción), no podremos por menos de admitir que el platonismo florentino del Renacimiento, con todos sus defectos y debilidades, representa una de las fases más importantes e interesantes de la historia de esta tradición filosófica.

V

FICINO Y POMPONAZZI SOBRE EL LUGAR DEL HOMBRE EN EL UNIVERSO*

Al intentar comprender un cuerpo de ideas dado, el estudiante de la historia intelectual no sólo tratará de determinar su verdad o su significación filosófica e histórica; también averiguará en qué medida dichas ideas eran viejas o nuevas en la época en que un escritor las expresó por primera vez. No cabe duda de que la historia del pensamiento ha fluctuado siempre entre la preocupación por la originalidad y la adherencia a principios permanentes, y que lo que ha prevalecido en un período dado ha servido a menudo de pauta a los esfuerzos de los autores. Sin embargo, ningún extremo se ha impuesto en ningún momento. Lo que encontramos de hecho por todos sitios es una mezcla de elementos nuevos y viejos, obviamente en proporciones variables.

Hay distintas razones para la aceptación y repetición de las viejas ideas. Un factor estriba ciertamente en la inercia intelectual que lleva a un hombre a recibir, sin cuestionarlo, lo que se le ha enseñado, o a rechazar sin examen personal otras ideas propuestas que entrarían en conflicto con las opiniones familiares. Más importante, en el caso de una mente moderadamente independiente, es la imposibilidad para cualquier individuo de construir un nuevo sistema del universo *ab ovo*, sin emplear materiales prestados. Este hecho pone de manifiesto la importancia de investigar las fuentes y el contexto general de un filósofo, con tal de que no nos quedemos en el hecho simple de constatar que ciertas ideas han sido tomadas de ciertas fuentes, sino que procedamos en nuestra tarea de saber por qué fueron tomadas prestadas y cómo se transformaron hasta convertirse en parte de una

* Artículo publicado en *Studies in Renaissance Thought and Letters* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956), 279-286. Publicado originariamente en el *Journal of the History of Ideas*, V (1944), 220-226.

nueva síntesis. Otro factor que asegura la continuidad, aunque ello pueda parecer una paradoja, es la polémica y la discusión. Las opiniones al uso contra las que reacciona un pensador marcan también el punto de partida de su propio pensamiento, determinando el alcance y dirección de sus ideas y constituyendo a menudo el necesario complemento de su propio sistema. Éste es uno de los motivos por los que los discípulos logran raramente mantener intacto el sistema de sus maestros. Las ideas pierden fuerza cuando las condiciones contra las que se conciben desaparecen, lo mismo que un hombre que se apoya con toda su fuerza contra una pared caerá al suelo en el momento en que se derrumbe dicha pared. Más aún, todo pensamiento filosófico es una respuesta a un mundo común. Existen ciertos hechos básicos que ningún pensador puede pasar por alto y ciertos problemas duraderos que prestan continuidad a sus diferentes soluciones. Por último, hay ciertos problemas que admiten solamente un número limitado de soluciones fundamentales, las cuales reaparecen con mayor o menor regularidad en la historia de las ideas, aunque varíen los detalles. Ello explica el que existan algunas tendencias persistentes rastreables a lo largo de la historia del pensamiento en general.

Por otra parte, existen factores no menos poderosos que contribuyen a un cambio continuo y a la variedad de las ideas. Casi todos los pensadores derivan cierto grado de novedad de su propio talante personal, o incluso de su determinación por ser originales o estar «al día». Las circunstancias favorables pueden ayudarles a llegar a conclusiones cuyas premisas fueron preparadas por sus predecesores. Las condiciones intelectuales, políticas o sociales dominantes en su época pueden obligarlos, por otro lado, a modificar algunas ideas en las que habrían preferido reafirmarse, y que fueron concebidas en otras circunstancias. Es más importante el hecho fundamental de que cada individuo y cada época empiezan de nuevo la vida, con un nuevo aporte a la verdad, pudiendo por ello hacer una contribución específicamente nueva al ámbito de las ideas. Incluso en el caso extremo en que un pensador se limita a copiar o resumir la obra de escritores anteriores, su selección y énfasis dependerán de sus preferencias, por no decir de sus ideas específicas. Teniendo en cuenta, pues, esta combinación necesaria de elementos viejos y nuevos, la historia de las ideas aparecerá con frecuencia como las variaciones sobre un tema musical.

Este punto de vista nos ayuda particularmente a entender la historia de una tendencia o tradición específica que se puede rastrear a lo largo de un extenso período, como es el caso del platonismo y el aristotelismo. Dichas tradiciones se mantienen gracias a una orientación común hacia un gran pensador del pasado y

hacia alguna de sus ideas básicas. Pero no se trata en modo alguno de una sucesión de simples repeticiones de teorías establecidas una vez por todas desde un principio. De lo contrario no habría en ello interés alguno. Lo que de hecho se verifica es un proceso de adaptación continua en el que las ideas básicas se transforman y reajustan gradualmente según la situación histórica e intelectual siempre en cambio, de cada pensador, y según los intereses y problemas concretos del mismo. Un pensador posterior que intente interpretar o redefinir las ideas de un pensador anterior traducirá siempre los viejos conceptos en nuevos términos y reconstruirá el viejo sistema según su propia visión. Seleccionará y resaltará asimismo ciertos elementos de la tradición previa y omitirá o pasará por alto los demás. También los combinará con ideas tomadas de fuentes externas o añadidas por él mismo.

Es obvio que el historiador de la filosofía ha de ajustar su método a este estado de cosas. Durante mucho tiempo, todo el estudio de las filosofías pretéritas se había restringido a afirmar y criticar «opiniones», y esto sigue siendo la base necesaria o la meta final de cualquier interpretación. Mas la historia de la filosofía se ha convertido más recientemente en una disciplina especial cuyo objeto es la comprensión filosófica de los pensadores del pasado mediante los recursos de la erudición histórica y filológica. En la realización de este empeño, algunos estudiantes se han inclinado por tratar a los grandes pensadores como figuras aisladas y destacar solamente los aspectos noveles y originales de su pensamiento. Otros, por el contrario, se han interesado más bien por seguir la tradición de ciertas ideas y tendencias, poniendo de relieve los factores permanentes y recurrentes a expensas de los detalles cambiantes y variables. Pienso que se necesita una combinación de ambos métodos. Los historiadores deberían reconocer las ideas y actitudes básicas recurrentes en sus distintas manifestaciones, aunque sin dejar de describir, y explicar, por otro lado, lo específico en las diferentes manifestaciones y su relación con los principios básicos. Este método debería ser flexible, por supuesto, según el número e importancia de los elementos nuevos encontrados en cada representante de una tradición dada. De este modo, el historiador de la filosofía hará justicia al hecho de que una tradición intelectual consiste en las manifestaciones variables de unos principios permanentes y básicos.

Cuando aplicamos este método a la historia del platonismo o del aristotelismo, nos enfrentamos a la dificultad adicional de que el platonismo y el aristotelismo son, por así decir, complementarios entre sí. Su misma relación, muy estrecha ya desde el principio, ha sido tema de interpretaciones constantemente cambiantes. La razón hay que encontrarla en la relación entre los propios Platón y Aristóteles. La investigación histórica moderna ha llega-

do a la conclusión de que las filosofías de Platón y Aristóteles no eran simplemente dos sistemas de pensamiento opuestos o meramente diferentes, sino más bien fases distintas de un desarrollo gradual que iba de las obras maduras de Platón hasta los tratados del período maduro de Aristóteles, los diálogos de los últimos años de Platón y pasando por las primeras obras de Aristóteles (tal y como se han reconstituido a partir de los fragmentos conservados). Pero este análisis histórico no nos impide reconocer que existe realmente una diferencia fundamental entre las filosofías de Platón y Aristóteles.

Esta relación ambigua ha determinado desde entonces la historia del platonismo y el aristotelismo. Hubo períodos en los que se ponían particularmente de relieve los contrastes entre las dos tradiciones, pero incluso entonces los seguidores de Platón siguieron tomando prestados conceptos e ideas de origen aristotélico, toda vez que los aristotélicos no podían eliminar los elementos platónicos que se encerraban en el sistema de su maestro. En otras ocasiones, la llamada tendencia ecléctica sostenía que Platón y Aristóteles «disentían en las palabras pero estaban de acuerdo en sus doctrinas»; pero el desacuerdo en las palabras seguía siendo bastante desconcertante para los intérpretes, los cuales se veían obligados, en sus intentos de establecer una síntesis general, a subordinar las posturas fundamentales de un maestro a las del otro. Así, las dos corrientes representan dos polos distintos de orientación filosófica, sin excluirse por entero entre sí. Antes bien podríamos decir que cada una de ellas pertenece a la historia de la otra, y que precisamente en las épocas en que una de las dos tradiciones prevalece definitivamente sobre la otra, está también obligada a continuar y representar el legado de esa otra tradición.

En la Europa medieval, el platonismo, tal como lo había entendido Agustín, fue la tendencia preponderante en filosofía y teología hasta el siglo XII, y siguió como segunda corriente importante durante mucho tiempo después. Por su parte, el aristotelismo se convirtió en tendencia dominante en el siglo XIII, manteniendo gran parte de su imperio hasta el siglo XVI e incluso después. Sin embargo, a partir del siglo XV, tanto el platonismo como el aristotelismo entraron en una nueva fase bajo el influjo del nuevo movimiento humanista. Está claro que ambas corrientes continuaron las tradiciones anteriores de la Edad Media, aunque formulando al mismo tiempo los problemas y doctrinas tradicionales en términos nuevos y representando de este modo el surgimiento de nuevos horizontes en la historia de dichas tradiciones. Consideremos cada una de ellas siguiendo los pasos de cada uno de sus representantes máximos; a saber Ficino y Pomponazzi.

La obra principal de Ficino, la *Theologia platonica*, es un intento por demostrar la inmortalidad del alma a partir de argumentos racionales. El problema de la inmortalidad adquiere para él esta importancia por las siguientes razones: Ficino sostiene que aprendemos por propia experiencia que la contemplación de lo invisible y de Dios es la más importante actividad de la vida humana y que constituye la verdadera meta de nuestra existencia. Pero, al mismo tiempo, nos encontramos ante el hecho de que, en nuestra vida presente, esta meta se consigue solamente de una manera imperfecta; es decir, primero sólo por unas pocas personas y además durante muy poco tiempo. De ahí que debamos asumir que existirá una vida futura en la que el objetivo supremo de nuestra existencia, el conocimiento y goce inmediato de Dios, sea alcanzado por un gran número de seres humanos y de una manera permanente. La inmortalidad del alma aparece de este modo como un postulado necesario para mantener que la contemplación es la meta de la vida humana[1].

Pomponazzi también dedica una de sus obras más importantes al problema de la inmortalidad, pero su solución es exactamente opuesta a la de Ficino. No existen pruebas racionales de la inmortalidad del alma; y, como la doctrina de la inmortalidad ha de ser sostenida como una verdad religiosa, sólo se podrá basar en la autoridad de la Biblia y de la Iglesia, y no en argumentos filosóficos. Esta negación de la inmortalidad, al menos en la esfera de la razón, se basa en una premisa característica que es una vez más completamente opuesta a la insistencia de Ficino en la contemplación. El intelecto humano depende siempre de los objetos corpóreos y empíricos, y no existen razones para suponer ninguna actividad superior de la mente humana que lo ponga en contacto con entidades puramente inteligibles. Sin embargo, Pomponazzi no es ningún materialista. Aunque el intelecto es corpóreo con relación a sus objetos, como sujeto del pensamiento es inmaterial, y en este sentido se puede decir que el alma humana, si bien mortal en su esencia, participa por lo menos en la inmortalidad. Pomponazzi sustituye así el concepto de inmortalidad como vida perfecta tras la muerte por el de una participación en la inmortalidad durante la vida presente. El significado de este cambio se ve claro en su concepción de la virtud. Si Ficino aceptaba todavía la opinión convencional de que la inmortalidad era un postulado moral con el fin de que la virtud y el vicio puedan recibir su merecido condigno tras la muerte, Pomponazzi niega rotundamente el valor moral de tal recompensa. El premio esencial de la virtud es la propia virtud, y el castigo esen-

[1] Cf. P. O. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino* (Nueva York, 1943), 324; *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino* (Florencia, 1953), p. 350.

cial del vicio es el propio vicio. Así, la doctrina moral se libera de todas sus premisas metafísicas, y al mismo tiempo la meta de la existencia humana se concibe como algo alcanzable durante nuestra vida actual, y no como algo que hay que esperar en otra vida futura[2].

Ficino y Pomponazzi representan de este modo dos actitudes filosóficas básicamente diferentes, por no decir opuestas, entre sí, que se pueden identificar a grandes rasgos con la tendencia general de las tradiciones platónica y aristotélica respectivamente. Por ello es aún más significativo el que, a pesar de este contraste, mantengan en común algo que parece ser característico del pensamiento renacentista: el hecho de que se dé una importancia tan fundamental al problema de la inmortalidad muestra un interés predominante por el hombre y su posición metafísica, interés mucho menos marcado en el período anterior[3]. Más aún, las ideas en contraste de la contemplación futura y de la conducta virtuosa autorregulada son en el fondo dos soluciones alternativas al mismo problema de base; a saber: ¿cuál es la aspiración última de la vida humana? Por último, en los pasajes que ilustran la doctrina de Ficino y Pomponazzi sobre el lugar del hombre en el universo, ambos hacen afirmaciones muy parecidas, haciendo hincapié en que el hombre es el centro del universo y que está relacionado con otras partes del mundo. Incluso aunque Pomponazzi hubiera tomado esta idea de Ficino, el hecho de que estas afirmaciones se encuentran en contextos enteramente diferentes, por no decir opuestos, hace que esta coincidencia resulte de gran interés. Los pasajes en cuestión cobran una significación adicional por su semejanza con el famoso *Discurso* de Pico sobre la Dignidad del Hombre[4].

Sería completamente equivocado pretender que la glorificación del hombre fue un descubrimiento del Renacimiento. El elogio del hombre a causa de su invención de las artes es el pan nuestro de cada día en la literatura y el pensamiento de los griegos, como también lo es el comparar al hombre con un microcosmos. La posición intermedia del alma entre el mundo corpóreo y el inteligible es definitivamente sugerida por Platón y desarrollada ulteriormente por los neoplatónicos y los herméticos. Por otro lado, la superioridad del hombre sobre todas las demás criaturas

---

[2] PETRUS COMPONATIUS, *Tractatus de Immortalitate Animae*, traducción de Wialliam Henry Hay, II (Haverford, 1940). *The Renaissance Philosophy of Man*, ed. E. Casirer, P. O. Kristeller y J. H. Randall, Jr. (Chicago, 1948), pp. 280-381.

[3] G. GENTILE, «Il concetto dell'uomo nel Rinascimento», en su *Il pensiero italiano del Rinascimento*, Florencia, 1940, 47-113.

[4] «Of the Dignity of Man», traducción de Elisabeth L. Forbes, *Journal of the History of Ideas*, III, 1942, 347-53; E. CASSIRER, «Giovanni Pico della Mirandola», *ibid.*, 123-44, 319-46. *The Renaissance Philosophy of Man* 223-54. IOANNES PICUS, *Oratio de dignitate hominis*, Lexington, 1953.

aparece claramente indicada en el *Génesis*, así como en otros muchos pasajes del Antiguo Testamento. La insistencia del cristianismo primitivo en la salvación de la humanidad y en la encarnación de Cristo conllevaba un énfasis en la dignidad del hombre que sería posteriormente desarrollado por algunos Padres de la Iglesia, entre los que destacan Lactancio y Agustín, por ejemplo[5].

Estas ideas nunca fueron olvidadas durante la Edad Media. Aunque tengo la impresión de que, desde principios del humanismo renacentista, el énfasis en el hombre se torna más persistente, sistemático y exclusivo. Petrarca, que, a su manera no sistemática, expresa a menudo ideas que serían elaboradas en el período posterior, insiste en que no hay nada tan admirable como el alma, y en que sólo hay un tema realmente importante para el pensamiento humano; a saber, el hombre propiamente dicho[6]. Antes de mediado el siglo XV, Giannozzo Manetti, humanista florentino, compuso un tratado denominado *Sobre la excelencia y dignidad del hombre* como contrapartida a la obra de Inocencio III *Sobre la miseria del hombre*[7]. Con Ficino, la glorificación del hombre asume una significación filosófica más definida. Éste recalca principalmente dos aspectos: la universalidad del hombre y el lugar central que ocupa. La universalidad del hombre aparece reflejada en su relación con todas las partes del universo y en sus aspiraciones ilimitadas. Su posición en el centro del universo, por otra parte, le da una importancia no disputada por ningún otro ser, a excepción de Dios. Pico, siguiendo obviamente a Ficino, modifica su teoría en un punto característico. El hombre ya no es el centro del universo, sino que está separado de toda una serie de cosas reales y es libre de escoger su propia forma de vida. Así, la dignidad del hombre ya no se concibe en términos de universalidad, sino de libertad[8]. Estas ideas de Ficino y de Pico ejercieron un gran influjo en el Renacimiento posterior. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en la *Fábula sobre el hombre*, de Vives, basada por entero en la concepción de Pico[9].

Los pasajes de Ficino acerca del imperio universal del hombre sobre los elementos parecen tener también algo en común con el programa baconiano del dominio del hombre sobre la naturaleza. Su conclusión de que el hombre está dotado de una mente casi

---

5 G. GARIN, «La "dignitas hominis" e la letteratura patristica», *Rinascita*, I, n.º 4, 1938, 102-46.

6 Francesco PETRARCA, *Le Familiari*, lib. IV, n.º 1, ed. V. Rossi, vol. I, Florencia, 1933, 159. ID., *Le traité De sui ipsius et multorum ignorantia*, ed. L. M. Capelli, París, 1906, 24-25. *The Renaissance Philosophy of Man*, 36-133.

7 Véase GENTILE, *op. cit.*, 90 ss.

8 Véase KRISTELLER, *op. cit.*, 117-120, 407-410.

9 Joannes Ludovicus VIVES, «Fabula de homine», en *Opera Omnia*, IV, Valencia, 1783, 3-8. *The Renaissace Philosophy of Man*, 387-93.

divina porque Arquímedes fue capaz de construir un modelo de las esferas celestes, puede haber inspirado incluso el aserto de Galileo de que el conocimiento que tiene Dios de las matemáticas es diferente en cantidad, pero no en calidad, de nuestro propio conocimiento matemático[10]. Naturalmente, en estos dos casos no es probable ninguna influencia directa, toda vez que el énfasis y el contexto son enteramente diferentes; mas la comparación en sí puede ayudarnos a clarificar algunas implicaciones por ambos lados.

La posición del hombre en el universo tiene su importancia no sólo para el hombre, sino también para el universo. De ahí que las afirmaciones de Ficino, Pico y Pomponazzi tengan una significación definida no sólo en la historia de la concepción del hombre, sino también en la historia de la cosmología. La concepción medieval del universo estuvo dominada por la idea de una jerarquía de sustancias, la cual se remonta en el tiempo a fuentes neoplatónicas. Si en el campo de la biología esta idea de la jerarquía pervivió hasta tiempos recientes, en el de la cosmología fue definitivamente abandonada por la temprana ciencia moderna. En la astronomía de Kepler y Galileo no queda lugar para diferencias de rango y perfección entre el cielo y la tierra, ni entre los distintos astros o elementos. Pero, incluso antes de que se definiera la nueva astronomía, tuvo lugar una desintegración gradual de la antigua idea de jerarquía, y de modo más concreto en la obra de Nicolás de Cusa y después en la de Giordano Bruno.

A primera vista, las concepciones de Ficino y Pico jugaron un papel muy modesto en esta desintegración. No cabe duda de que Ficino toma una jerarquía de cinco principios como punto de partida de su sistema metafísico. Con todo, se pregunta acto seguido cómo se relacionan entre sí los diferentes niveles de esta jerarquía; y busca un nexo central que, mediante sus atributos, pueda mediar entre los extremos opuestos del universo y que, mediante sus aspiraciones y movimientos multiformes, pueda transmitir fuerza y cualidades de un extremo al otro del universo. Esta cuestión trasciende de hecho los límites de la noción tradicional de jerarquía, e implica una concepción dinámica del universo tal y como fue desarrollada por los filósofos de la naturaleza del siglo XVI. Si en este punto Pomponazzi no hace más que seguir a Ficino, Pico, por su parte, da un paso más adelante. Sostiene también la noción de una jerarquía; pero, según él, el hombre ya no es un elemento definido en la serie jerárquica, ni incluso su centro privilegiado: está enteramente desgajado de dicha jerarquía y puede moverse según su libre albedrío. De este modo, la jerar-

---

[10] Galileo GALILEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, giornata prima*, en *Edizione Nazionale*, VII, Florencia, 1897, 128 ss.

quía deja de ser totalmente inclusiva, toda vez que el hombre, a causa de sus facultades y su libertad, parece situarse enteramente al margen de este orden de la realidad objetiva.

Esta última observación apunta a una característica más general del pensamiento renacentista: se trata de un período de transición, en un sentido específico no aplicable a la mayoría de los demás períodos del pensamiento. Está claro que se dan siempre variedades de opinión y orientación. Sin embargo, los filósofos de los siglos XIII y XVII se basaron en principios comunes. El pensamiento renacentista tiene problemas comunes y aspiraciones comunes, pero no principios ni soluciones comunes. La desintegración de los antiguos principios que aparece durante el Renacimiento no sólo tiene un valor negativo en cuanto que despeja el camino a la formulación de nuevos principios que llegará más tarde. Tiene también una significación positiva, porque está generada por nuevas formas de experiencia y nuevos problemas destinados a ser absorbidos en las síntesis sucesivas del siglo XVII.

VI

EL AVERROÍSMO Y ALEJANDRISMO PADUANOS A LA LUZ DE ESTUDIOS RECIENTES*

El período renacentista ha sido relativamente poco estudiado por parte de la mayoría de los historiadores de la filosofía. Sin embargo, es preciso tener un mejor conocimiento del pensamiento de los siglos XV y XVI si queremos entender la transición del aquínate o de Ockham a Bacon o Descartes, o rastrear las fuentes de múltiples corrientes de los siglos XVII y XVIII, o identificar en fin el lugar que ocupa en filosofía un período tan distinguido como lo fue el Renacimiento en el ámbito del arte y la literatura, de la ciencia y la erudición, y del pensamiento político y teológico. La tarea es difícil, pues el pensamiento renacentista no representa un cuadro unificado, sino que se desparrama por varias escuelas y corrientes. La tradición aristotélica, que se heredó de la Edad Media, sigue dominando la enseñanza profesional de la lógica y la filosofía natural en las universidades y demás escuelas. La amplia corriente del humanismo clásico, profundamente arraigada en intereses más literarios y eruditos que estrictamente filosóficos, provocó una gran preocupación por los problemas morales, a la vez que fomentaba una reforma de la lógica tradicional y favorecía un conocimiento más vasto y profundo del pensamiento antiguo, incluyendo al propio Aristóteles y a sus comentaristas griegos. El movimiento platónico se preocupó sobre todo de cuestiones metafísicas y religiosas, aunque también influyó en la cosmología, la poesía y la literatura en general. En el siglo XVI, los filósofos de la naturaleza trataron de sustituir la cosmología aristotélica tradicional por sus nuevas especulaciones propias. Finalmente, asistimos a un constante progreso en las

* Artículo publicado en *Atti del XII Congreso Internazionale di Filosofia*, Venecia y Padua, 12-13 de septiembre de 1958, vol. IX (Florencia, 1960), 147-155. Aprovecho para expresar lo mucho que debo a mi colega el profesor John H. Randall, Jr., por toda una serie de valiosas sugerencias y referencias.

ciencias, especialmente en la medicina, las matemáticas y la astronomía, progreso que abocará en Galileo, cuya nueva concepción de la física matemática marcará los comienzos de la ciencia y la filosofía modernas.

Ante este panorama tan complejo, muchos historiadores muestran claras preferencias y toman el correspondiente partido, interpretando las controversias del pasado en términos de las de su propio tiempo. Son muchos los que se han puesto del lado de los humanistas, de los platónicos, de los filósofos de la naturaleza y de los primeros científicos, menospreciando al mismo tiempo a los aristotélicos, por considerarlos defensores de un método de pensamiento anticuado y víctimas de la inercia intelectual. El resurgir del tomismo en 1879 produjo un mayor interés y una mejor apreciación del aristotelismo medieval, interés por lo general centrado en el siglo XIII, de manera que los aristotélicos posteriores al aquínate fueron abandonados, con más o menos regocijo, al desdén de sus críticos contemporáneos y modernos. En época más reciente, los historiadores de la ciencia han descubierto las contribuciones que hicieron los aristotélicos del siglo XIV a la física y la lógica, aunque casi ninguno ha sabido valorar la obra de sus discípulos y sucesores del siglo XV, que tuvieron por lo menos el mérito de ser los transmisores del pensamiento del siglo XIV a los primeros científicos, los cuales aprendieron, al parecer, bastante de aquéllos. Sólo muy recientemente algunos entendidos, como Nardi o Randall, han empezado a ver el aristotelismo renacentista en su verdadera perspectiva, visión que sigue estando todavía muy lejos de ser generalmente aceptada.

El aristotelismo renacentista no es, ni mucho menos, un fenómeno uniforme, sino que muestra una gran variedad, especialmente si pasamos de una provincia o región a otra. Su historia en Francia e Inglaterra no se ha estudiado todavía lo suficiente; en cuanto a Alemania, se ha investigado la parte que tuvo en el pensamiento metafísico de Leibniz y Kant, mientras que, en el caso de España, forma un aspecto importante de su gran época en teología católica. En Italia, país al que restringiré la mayoría de mis observaciones, el aristotelismo renacentista muestra una rica variedad de rasgos: debido a la organización de las universidades italianas, posee sólo ligeras conexiones con la teología; sin embargo, está estrechamente relacionado con la medicina, y se interesa más por la lógica y la física que por la ética o la metafísica. Este aristotelismo italiano ha encontrado un eco favorable al menos entre un grupo de historiadores a partir de Ernest Renan. Su famosa obra, *Averroès et l'Averroïsme*, que ha cumplido ya sobradamente el siglo de vida (1852), fue un notable logro en el terreno de la erudición de su tiempo, y su influjo no ha dejado de hacerse sentir hasta nuestros mismos días, especialmente en el

mundo de la investigación francesa e italiana. Si las opiniones de Renan sobre Averroes y los averroístas latinos del siglo XIII han sido objeto de reciente revisión por parte de los entendidos, sus nociones tocantes al averroísmo de los siglos XIV, XV y XVI siguen siendo generalmente repetidas, aunque ya no aguanten un detenido escrutinio a la luz de las investigaciones recientes. Intentaré resumir las opiniones de Renan de la manera siguiente: hubo en Italia una tradición continuada de filosofía aristotélica desde principios del XIV hasta principios del XVII, la cual se puede calificar de averroísmo por derivar su inspiración básica del comentador árabe; en el siglo XVI, esta escuela tuvo un rival más radical en otra corriente llamada alejandrismo, por el famoso Alejandro de Afrodisias; ambas corrientes tuvieron su centro principal en la universidad de Padua; de ahí que el aristotelismo italiano se pueda resumir en el nombre de «escuela de Padua»; este averroísmo paduano, aunque anticuado en la mayoría de sus doctrinas específicas, debe su interés a su tendencia a recalcar el contraste más que la armonía entre la filosofía y la teología; así, apenas si logra ocultar su poca fe en la verdad religiosa, debiendo ser considerado como el directo antecesor del libertinismo y el libre pensamiento posteriores.

Renan expresó estas ideas con muchas matizaciones sutiles, repitiéndolas subsiguientemente de una manera más o menos cruda. Quisiera mostrar brevemente que estas opiniones deberían ser abandonadas o, al menos, considerablemente modificadas si queremos hacer justicia a los hechos tal como los conocemos actualmente.

Permítaseme empezar por el concepto de averroísmo. Las etiquetas de este tipo suelen gozar de popularidad entre los historiadores y ser fácilmente repetidas, si bien resultan más o menos vacías de sentido a no ser que definamos muy claramente qué serie de opiniones filosóficas o qué grupo preciso de pensadores individuales se incluyen en este término general. En el caso del averroísmo, la ambigüedad del término es considerable, y el propio Renan es el mayor responsable de ello. En efecto, lo toma con frecuencia en su sentido más lato, abarcando este término a todos los pensadores que usaron de alguna manera el comentario de Averroes sobre el aristotelismo. Con esta definición, cualquier filósofo aristotélico de después de mediados del siglo XIII, incluido Tomás de Aquino, estaba obligado a ser averroísta, por lo que el término deja de ser realmente distintivo. Por otra parte, la labor del filósofo aristotélico consistió en gran parte en exponer y relacionar los distintos pasajes de los escritos de Aristóteles, y también en resolver, basándose en principios aristotélicos, todos los problemas que eran importantes para los expositores, pero sobre los cuales no había expresado Aristóteles ninguna

opinión, o en todo caso una opinión bastante ambigua. La filosofía aristotélica no fue, durante la tardía Edad Media y el Renacimiento, un cuerpo de doctrinas comunes, sino que representó a un puñado de pensadores con muchas opiniones diversificadas sobre muchos temas diferentes, pensadores que compartieron una terminología y método de argumentar comunes, así como la referencia a un cuerpo común de textos autorizados, especialmente los de Aristóteles. Se podía interpretar cualquier texto de varias maneras diferentes, y la elección que hacía un pensador de una cuestión concreta no le comprometía necesariamente a definirse sobre otros temas. Así, eran posibles, y de hecho se produjeron, muchas combinaciones y tomas de partido, dándose raramente el caso en que un pensador adoptara las opiniones de un solo comentador —como, por ejemplo, Averroes— sobre todos los problemas. Si llamamos averroístas solamente a los aristotélicos que concuerdan con Averroes en la interpretación de cada uno de los pasajes de Aristóteles, difícilmente podremos encontrar un solo averroísta. Si llamamos, empero, averroísta al pensador que toma algunas opiniones de los comentarios de Averroes, apenas encontraremos un solo aristotélico que no pueda llamarse averroísta. Para que el término averroísta tenga algún significado, hemos de definirlo de manera más específica; es decir, en términos de alguna teoría filosófica concreta. Hay al menos dos teorías de este tipo que se han dado en considerar como características del averroísmo: la unidad del intelecto y la doble verdad. La tesis de que el intelecto es el mismo para todos los seres humanos la formula efectivamente Averroes, siendo adoptada por algunos aristotélicos medievales y renacentistas. Sin embargo, su número no es muy grande, y se ha demostrado recientemente que «averroístas» tan eminentes como Pedro Abano[1] y Alessandro Achillini no aceptaron la unidad del intelecto. Si tomamos la unidad del intelecto como criterio del averroísmo, el término quedará claramente definido, pero no será aplicable a muchísimos pensadores tradicionalmente catalogados como averroístas. En cuanto a la teoría de la doble verdad, por la que ha sido muy famoso el averroísmo y que parece definirlo como una variedad, más o menos reconocida, del libre pensamiento, se ha descubierto que la teoría en cuestión no se halla en Averroes por lo que los averroístas serían caracterizados entonces por una tesis que no se deriva de su supuesto maestro. Más aún, esta teoría necesita ser

[1] Sobre Pedro de Abano, cf. B. NARDI, «La teoria dell'anima e la generazione delle forma secondo Pietro d'Abano», *Rivista di filosofia Neo-scolastica* IV (1912), 723-737. Del mismo autor, «In torno alle dottrine filosofiche di Pietro d'Abano», *Nuova Rivista Storica* IV (1920), 81-97, 464-481; V (1921), 300-313. C. GIACON, «Pietro d'Abano e l'Averroismo Padovano», *Società Italiana per il Progresso delle Scienze, Atti della XXVI Riunione*, III, Roma, 1938, 334-339.

interpretada con mucha más circunspección de lo que se hace en general. La tesis de que existen dos opiniones contradictorias, aunque igualmente verdaderas, no fue expresada por ningún pensador. Lo más que se decía era que la doctrina teológica era verdadera porque se basaba en la fe y la autoridad divina, mientras que ciertas doctrinas no compatibles con la misma podían parecer probables por motivos puramente racionales o aristotélicos. Esta postura la sostuvieron muchos filósofos aristotélicos entre los siglos XIV y XVIII, sin llegar nunca a ser condenada por las autoridades eclesiásticas. Los historiadores modernos han sostenido a menudo que esta postura implica una falta de fe secreta en la verdad teológica; sin embargo, hay pocas pruebas para sostener dicha falta de fe, pruebas que se suelen basar exclusivamente en sugerencias, acusaciones políticas, meras anécdotas o en las tradiciones de las edades posteriores[2]. No estoy convencido de que sean éstas verdaderas pruebas, ni de que dispongamos de métodos seguros para asegurar lo que dice un filósofo «entre líneas». La denominada «doctrina de la doble verdad» parece indicar más bien otra postura: los que la defienden insisten en que la filosofía es una disciplina separada, e independiente, de la teología, y que se debe acometer su estudio sin verse impedidos por las doctrinas de la teología, que son válidas en el ámbito de la fe. Esta doctrina no indica necesariamente una falta de fe secreta (aunque esto ocurriera en algunos casos), sino más bien el ideal de la libertad filosófica y científica; en este sentido, los que la defendieron —los profesores de filosofía de las Facultades— allanaron el camino para el racionalismo y el libre pensamiento de épocas posteriores, sin compartir necesariamente todas las convicciones de sus seguidores posteriores. El saber si esta doctrina oculta realmente una secreta falta de fe en las doctrinas teológicas, y en qué doctrinas en concreto, es una cuestión que difiere según cada pensador y que en muchos casos somos totalmente incapaces de dilucidar. En cualquier caso, esta doctrina no sólo es ajena al propio Averroes, sino que además es compartida por muchos aristotélicos que normalmente no se consideran averroístas; tal es el caso de Alberto Magno, Buridan y Pomponazzi. Ello nos impele, ya a abandonar el término «averroísmo», ya a limitarlo a los pocos pensadores que aceptaron la unidad del intelecto, ya a usarlo arbitrariamente para un amplio grupo de pensadores que siguió la filosofía aristotélica independiente de consideraciones teológicas, y a los que sería mejor calificar de aristotélicos seculares.

---

[2] Cf. P. O. Kristeller, «El mito del ateísmo renacentista y la tradición francesa del libre pensamiento», *Notas y Estudios de Filosofía*, IV, 13 (1953), 1-14. S. McClintock, *Perversity and Error: Studies on the «Averroist» John of Jandun*, Bloomington, Ind. 1956.

El caso del alejandrismo es todavía más débil que el del averroísmo, hecho éste del que el propio Renan fue plenamente consciente. No hay prácticamente ninguna prueba de que existiera nunca eso que se llama alejandrismo. Si entendemos por «alejandrista» al pensador que sigue a Alejandro en todos sus puntos, mucho me temo que no existiera ningún pensador de estas características en el siglo XVI, ni en ninguna otra época de la historia. Está claro que no lo fue Pomponazzi, que es generalmente citado como el principal representante del alejandrismo y que dedicó una larga sección de su importante libro *De fato* a defender el concepto estoico de fatalidad contra Alejandro. Más aún, términos como «alejandrista» o «seguidor de Alejandro» (contrariamente al término «averroísta») son rarísimos en las fuentes renacentistas, refiriéndose por lo general a pensadores que adoptan la tesis de Alejandro sobre un tema en concreto; a saber, el carácter mortal del alma[3]. El pasaje clave en que se basan por lo general los historiadores no prueba lo que infieren del mismo. Se halla en una carta y un prólogo de Ficino, escritos hacia 1480; es decir, cuando Pomponazzi, el supuesto iniciador del alejandrismo, tenía dieciocho años de edad; el pasaje en cuestión no prueba nada para el siglo XVI, a no ser que hagamos de Ficino un profeta, cosa que, por cierto, no le habría desagradado en absoluto. Lo que Ficino tenía en la mente era algo mucho más concreto[4]: un alejandrista era para él un pensador que aceptaba la tesis de Alejandro de que, según Aristóteles, el alma es mortal. Esta doctrina específica fue defendida efectivamente por Pomponazzi en 1516, y sabemos que se había acercado a esta postura ya en 1504, siendo consciente de su derivación de Alejandro[5]. Si restringimos el

---

[3] Jac. ZABARELLA, *In tres Aristotelis libros de anima Commentarii*, Venetiis, 1605, l. III, 3, f. 10: «sectatorum Alexandri»; f. 10 v: «Alexandrei»; 5, f. 21: «sectatores Alexandri». ID., *De rebus naturalibus*, Francfort, 1617, "De mente humana", cap. 9, col. 954: «sectatores Alexandri... alii posteriores Alexandraei»; cap. 14, col. 974-975: «sectatorum Alexandri». Cf. J. H. RANDALL, Jr., en *The Renaissance Philosophy of Man*, ed. E. Cassirer y otros, Chicago, 1948, p. 266. Sin embargo, SIMON PORTIUS (*De humanamente disputatio*, Florentiae, 1551, prólogo) ofrece otra clasificación de los filósofos aristotélicos acerca del mismo tema («Averroicos, Simplicianos et Themistianos»). El profesor Edward Cranz publicará, en un artículo de próxima aparición, los prólogos de todas las traducciones latinas de Alejandro impresas en los siglos XV y XVI. No contienen ninguna referencia a una supuesta escuela de alejandrismos bien asentada, ni ningún ataque contra Averroes y discípulos. G. CONTARINI (*De immortalitate animae, Opera*, Parisiis, 1571, p. 179) habla solamente de la opinión de Alejandro sobre la inmortalidad (cf. RANDALL, *op. cit.*, p. 265).

[4] MARSILIUS FICINUS, *Opera*, Basilea, 1576, pp. 871-872 y 1537: «Totus enim terrarum orbis a Peripateticis occupatus in duas plurimum divisus est sectas, Alexandrinam et Averroicam».

[5] P. O. KRISTELLER, «Two Unpublished Questions on the Soul of Pietro Pomponazzi», *Medievalia et Humanistica*, VIII (1955), 76-101.

término de alejandrismo a este significado específico, se aplicará a un grupo bastante reducido de pensadores, entre los que figura, además de Pomponazzi, el tomista más importante de su tiempo, nada más y nada menos que el cardenal Cayetano. Si tomamos el alejandrismo de manera más amplia, y en un sentido no sancionado por el uso renacentista, podemos entender por él el uso creciente del texto griego de Aristóteles y de sus comentaristas griegos, opuestos a las traducciones y comentarios en latín de la Edad Media. Con todo, si un filósofo como Pomponazzi sigue a Alejandro en un tema tan concreto como la inmortalidad del alma, ello no significa que deje de usar a Averroes en otros numerosos problemas. Así, si tomamos el «alejandrismo» en el sentido más específico del término, no excluye necesariamente al «averroísmo» como quisiera hacernos creer la formulación tradicional.

Permítaseme por último comentar el empleo algo genérico que hace Renan del término «escuela de Padua». Renan añadió unas cuantas matizaciones, pero la situación verdadera es mucho más complicada de lo que él pudo conocer. A la luz de documentos que él no pudo disponer, se puede demostrar que muchos pensadores que, según Renan, formarían parte de la «escuela de Padua», no tuvieron en realidad conexión alguna con dicha universidad. Lo que es más, es cierto que Padua fue el centro más importante del aristotelismo italiano durante los siglos XV y XVI; pero ello no implica que tuviera una tradición filosófica distinta de las otras universidades «hermanas», como podría desprenderse del término «escuela de Padua». Por último, está cada vez más claro que, en los siglos XIII y XIV, Padua no había alcanzado todavía su posición ulterior como principal centro italiano de estudios aristotélicos, pese a distinguirse en otras ramas del saber, y pese al importante papel jugado por Pedro de Albano. Los «averroístas» de Petrarca no tienen relación con Padua, y actualmente hay poquísimas pruebas sobre estudios aristotélicos anteriores a Pedro, o sobre el período que media entre su época y las últimas décadas del siglo XIV[6]. Por otra parte, se ha descubierto un grupo de aristotélicos o «averroístas» seculares en la Bolonia del último cuarto del siglo XIII y primera parte del XIV, mientras que en otros centros, como, por ejemplo, Siena, Nápoles y Salerno, se puede rastrear esta tendencia mucho antes. Por ello pienso que sería mucho más apropiado hablar en lo sucesivo no ya del «averroísmo paduano», sino más bien del aristotelismo secular italiano, reconociendo la gran importancia de Padua durante el último período, pero también la parte correspondiente, especialmente

---

[6] P. O. KRISTELLER, «Petrarch's "Averroists"», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance,* XVI (1952), 59-65.

para el primer período, que cupo a Bolonia y a otras universidades[7].

Espero que estas hipótesis se vean confirmadas por los resultados de la reciente erudición y por el trabajo de la investigación futura. Si estas opiniones aquí expuestas resultan más correctas que las tradicionales, no me importará el juicio o reproche de que no son más que «menudencias», o que son contrarias a las preferencias de algún eminente erudito, o que las nociones tradicionales, aunque quizá incorrectas en algunos detalles, siguen siendo «verdaderas en un sentido superior». La historia de la filosofía se basa, por igual razón que otras ramas del saber, en «pruebas científicas y empíricas», las cuales consisten en este caso en el testimonio de los textos y los documentos. Una hipótesis histórica es válida en la medida en que puede apoyarse en alguna prueba. En el reino de la verdad verificada no hay sitio para preferencias ni «verdades superiores» y, si sus límites actuales son pequeños, es cometido nuestro y de nuestros sucesores el intentar ampliarlos. No hemos de cejar en este empeño, aunque sea cierto que existen problemas importantes en la historia de la filosofía, como en otras ramas del saber, que no se pueden solventar mediante nuestros métodos corrientes de la investigación fáctica y la interpretación racional.

---

[7] Sobre Bolonia, cf. M. GRABMANN, *Mittelalterliches Geistleben*, II, Munich, 1936, 239-71; ID., «Gentile da Cingoli», *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Abteilung*, 1941, n. 9; Anneliese MAIER, *Die Vorläufer Galileis im 14. Jahrhundert*, Roma, 1949, pp. 251-78; B. NARDI, «L'averroismo bolognese nel secolo XIII e Taddeo Alderotto», *Rivista di Storia della Filosofia*, IV (1949), 11-22. P. O. KRISTELLER, «A Philosophical Treatise from Bologna dedicated to Guido Cavalcanti», en *Medio Evo e Rinascimento, Studi in onore di Bruno Nardi*, Florencia, 1955, vol. I, pp. 425-63. Sobre Salerno, cf. P. O. KRISTELLER, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, 1956, pp. 495-551 (*La Scuola di Salerno*, trad. di A. Cassese, Salerno, 1955).

VII

ORIGEN Y DESARROLLO DE LA LENGUA DE LA PROSA ITALIANA*

Durante las primeras fases de la lingüística moderna, las lenguas literarias sirvieron por lo común de punto de partida para el estudio comparativo de las distintas lenguas. En época más reciente, el interés de la mayoría de los lingüistas se ha desplazado a las lenguas habladas y a los dialectos, de modo que la relación entre las lenguas escritas o literarias y los dialectos hablados se ha convertido en un problema de primera importancia. Aunque una lengua literaria pueda servir como territorio de muchos dialectos diferentes, por lo general se cree que se origina en uno o dos dialectos concretos. En este sentido, el problema de la lengua literaria italiana se ha vuelto muy popular entre los lingüistas modernos. Éstos han debatido la cuestión de si se basa o no en el dialecto toscano, y han estudiado los antecedentes de esta controversia, los cuales se remontan al siglo XIV y asumen una importancia especial en el XVI[1]. Este problema de la relación entre

* Artículo publicado en *Studies in Renaissance Thought and Letters* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956), 473-493. Publicado originalmente en una forma algo abreviada en *Word*, II (1946), 50-65. Basado en una ponencia leída ante el Círculo Lingüístico de Nueva York el 13 de abril de 1946. Una versión italiana de este artículo apareció en *Cultura Neolatina*, X (1950), 137-56.

[1] Para una bibliografía sobre el tema, cf. Robert A. HALL, Jr., *Bibliography of Italian Linguistics*, Baltimore, 1941, especialmente pp. 30 ss., 53 ss. y 425 ss. Para la historia de la «Questione della lingua», cf. Thérèse LABANDE-JEANROY, *La question de la langue en Italie*, Estrasburgo, 1925; V. VIVALDI, *Storia delle controversie linguistiche in Italia da Dante ai nostri giorni*, I, Catanzaro, 1925; Robert A. HALL, Jr., *The Italian Questione della Lingua: An interpretative Essay*, Chapel Hill, 1942; B. MIGLIORINI, «Storia della lingua italiana...», en *Un Cinquentenario di studi sulla letteratura italiana* (1886-1936): *Saggi raccolti dalla Società Filologica Romana e dedicati a Vittorio Rossi*, II, Florencia, 1937, 3-27; ID., «Storia della lingua italiana», en *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, ed. A. Momigliano, vol. II: *Tecnica e teoria letteraria*, Milán, 1948, pp. 57-104: ID., «La questione della lingua», *ibid.*, vol. III: *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milán, 1949, pp. 1-75.

el italiano literario y los distintos dialectos de Italia no constituirá el tema principal de nuestras siguientes consideraciones, aunque tengamos que aludir a ello en varios momentos[2]. Antes bien, intentaremos centrarnos en otro problema afín que también ha sido debatido por muchos historiadores de la lengua y literatura italianas, aunque de una manera subordinada y algo a regañadientes; me refiero al problema de la relación entre la lengua literaria italiana y el latín; y no el latín clásico, ni su viejo sucesor tardío, el latín vulgar, que fue la base de todos los dialectos italianos, como de la totalidad de las lenguas romances. Me refiero al latín de la Edad Media y del Renacimiento, el cual sirvió en Italia y en todos los demás países de la Europa occidental como lengua literaria escrita durante muchos siglos; una vez que la lengua comunmente hablada había pasado del latín vulgar a los dialectos italianos vernáculos. La lengua literaria italiana no creció en un espacio vacío, sino que tuvo que conquistar su territorio al latín medieval. Durante el período que va, al menos, del siglo X a finales del XII, cuando los dialectos italianos se hablan comunmente en toda la península, el latín siguió sirviendo casi exclusivamente de vehículo de la expresión literaria. Mucho después de que el italiano literario hiciese su aparición, desde el siglo XIII hasta el final del XVIII, el latín logró sobrevivir como lengua literaria alternativa[3]. El gradual crecimiento y expansión de la lengua literaria italiana a expensas de su rival el latín será el tema en que centraremos principalmente nuestra atención en este artículo[4].

Empecemos por el tratamiento más conocido de esta cuestión. Como se sabe, la literatura vernácula comenzó en Italia mucho después que en Francia, Alemania o Inglaterra; es decir, hacia finales del siglo XII. En el siglo XIII se produjo un rápido desarrollo de la poesía lírica en las tres escuelas de Sicilia, Bolonia y

[2] Sobre los distintos dialectos italianos y sus documentos literarios, cf. Mario E. PEI, *The Italian Language*, Nueva York, 1941. Aparecen otros ejemplos tempranos en la obra de E. MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello, 1912.

[3] El término medieval *per lettera* o *literaliter* para el latín en oposición a *volgare* o *vulgariter* refleja la primera fase en que el latín fue la lengua escrita en contraste con la lengua vernácula hablada. El término *grammatica*, para referirse al latín, refleja la situación ulterior en que la lengua vernácula, aunque se utilizara ya para escribir, no tenía reglas gramaticales fijas.

[4] No existen bibliografías que ilustren el uso del latín y de la lengua vernácula, respectivamente, en la literatura italiana. Los datos más sobresalientes se pueden encontrar en la obra de BERTONI *Il Duecento* y en los demás volúmenes de la *Storia letteraria d'Italia* (véase más abajo). Para una bibliografía de las obras en lengua vernácula solamente, cf. G. FONTANINI, *Biblioteca dell'Eloquenza Italiana* (con anotaciones de Apostolo Zeno), 2 vols., Venecia, 1753; B. GAMBA, *Serie dei testi di lingua e di altre opere importanti nella letteratura scritte dal secolo XIV ai XIX*, 4.ª ed., Bolonia, 1878, y varios suplementos. La obra de Zambrini se detiene en el siglo XIV, está plagada de prejuicios puristas y no suele informar sobre el dialecto, lugar y fecha de origen.

Toscana, las cuales dejaron el impacto de sus dialectos en la resultante lengua literaria. El influjo del toscano prevaleció finalmente porque dominó en la última fase de este desarrollo y produjo los poetas más grandes[5]. La escuela toscana culminó con Dante, quien imprimió a su vez a la lengua su forma definitiva, y así Italia se hizo hacia 1300 con una lengua literaria común. Esta lengua hizo ulteriores progresos durante el siglo XIV, produciendo una gran cantidad de literatura vernácula y al menos dos grandes escritores, Petrarca y Boccaccio. Este prometedor desarrollo se vio frenado súbitamente hacia 1400 cuando los humanistas intentaron artificialmente hacer revivir el latín clásico. La literatura vernácula pareció así condenada a la decadencia y casi a la extinción. Sin embargo, la vemos resurgir de nuevo hacia finales del siglo XV y, a pesar de la persistente oposición humanista, la lengua vernácula se impone al latín y consigue una completa y permanente victoria después de iniciado el siglo XVI[6].

Esta hipótesis general parece hallar confirmación en los tratados del siglo XVI, así como en la historia general de la literatura italiana, tal como está representada por sus mayores escritores. Con todo, nunca ha sido objeto de un examen detenido y profundo en el que se tuviera en cuenta la amplia gama del material textual y documentario disponible. Algunos entendidos que se toparon con ciertos hechos que no encajaban en su concepción general la han puesto en entredicho o corregido en varios puntos; pero incluso estos entendidos no han sido capaces por lo general de sacar todas las conclusiones contenidas en sus propios hallazgos, y está claro que su crítica no tuvo ningún influjo en la opinión corriente. Esta última es a menudo representada de una forma bastante sugestiva y con una oratoria colorida que tiende a llenar el vacío dejado por las pruebas textuales. El auge de la lengua vernácula opuesta al latín es descrito como una pugna entre el espíritu laico y la autoridad eclesiástica, entre la democracia y las fuerzas del feudalismo y el absolutismo, entre el patriotismo y las influencias extranjeras o internacionales, y entre el ciudadano normal y de mentalidad abierta, de un lado, y los estrechos intereses profesionales de las capillas académicas, del otro. Estos planteamientos, que se encuentran expuestos con más o menos énfasis en la literatura erudita sobre el tema en cuestión, pueden contener un núcleo de verdad; sin

---

[5] El desarrollo de la lengua poética en el siglo XIII ha sido el tema de una larga discusión que no afecta directamente a nuestro trabajo.

[6] Sobre esta tesis corriente, cf. Robert A. HALL, Jr., *The Italian Questione della lingua, l. c.*, 3 ss., 12 ss. y 51 ss.; Vernon HALL, Jr., *Renaissance Literary Criticism*, Nueva York, 1945, 16 ss. Esta tesis al uso es asumida por la mayoría de los historiadores de la literatura italiana, así como por muchos estudiosos del humanismo italiano, aunque algunos de los detalles aparezcan tratados diferentemente por varios eruditos.

embargo, suelen compaginarse mal los unos con los otros, o con el desarrollo histórico que pretenden explicar. Reflejan ideas que han estado en boga en los siglos XIX y XX y que pueden en parte rastrearse hasta en la última parte del siglo XVI[7], pero que deberían aplicarse a períodos anteriores sólo con la mayor precaución. La vigorosa y extensa literatura religiosa escrita en lengua vernácula durante los siglos XIV y XV muestra que los intereses religiosos y eclesiásticos no se identificaron con el uso del latín ni se opusieron a la lengua vernácula. Como esta lengua se cultivó en muchas cortes feudales y monárquicas mientras la literatura en latín era a menudo fomentada en las repúblicas libres, la rivalidad entre ambas lenguas es difícilmente reducible a planteamientos políticos. La parte activa que tuvieron los círculos cultos e incluso muchos humanistas en el desarrollo de la literatura vernácula muestra que ésta no fue exclusiva preocupación de los ciudadanos normales, toda vez que no se puede tachar de «académica» la literatura en latín del Renacimiento, que comprende descripciones de torneos y de combates con bolas de nieve, así como traducciones de sonetos y *novelle* de la lengua vernácula. En Italia, donde el legado de la antigua Roma fue considerado siempre como una gloria nacional, el latín no pudo tacharse sencillamente de lengua «extranjera».

De este modo, surgen muchas dudas sobre numerosas nociones asociadas con la cuestión de la lengua, dudas que también parecen afectar a la tesis corriente sobre el tema y exigir una detenida reconsideración de sus distintos elementos. Con este objeto, no basta aceptar las afirmaciones hechas en varios tratados teóricos del pasado distante o reciente, ni basar las generalizaciones en un material pobremente seleccionado. Es urgente estudiar el verdadero empleo del latín y del italiano literario en el transcurso de los siglos según fueron utilizados por los grandes y pequeños poetas, por los escritores en verso o en prosa, por los escritores populares y eruditos, y ello tanto en materiales literarios como documentales, en la Toscana como en el resto de Italia. Algunos estudiosos han reconocido la necesidad de emprender esta tarea, pero ha sido poquísimo hasta la fecha lo que se ha hecho para investigar concienzudamente este problema[8]. Para llegar a una solución satisfactoria es precisa la

---

[7] Lionardo SALVIATI expresa la opinión de que la lengua italiana decae en el siglo XV como resultado del estudio excesivo del latín y que entre los escritores del «buon secolo» hay que preferir a los autores no eruditos (*Degli Avvertimenti della lingua sopra'l Decamerone*, Venecia, 1584, pp. 87 ss. 100).

[8] Jacob BURCKHARDT planteó este problema ya en 1860: «Das allmähliche Vordringen derselben (es decir, de la lengua ideal o literaria) in Literatur und Leben könnte ein einheimischer Kenner Leicht tabellarisch darstellen. Es müste konstatiert werden, wie lange sich während des 14. und 15. Jahrhunderts die einzelnen Dialekte in der täglichen Korrespondenz, in den Regierungsschriften und Gerichtsprotokollen, endlich in den Chroniken und in der freien Literatur ganz oder gemischt behauptet haben. Auch das Fortleben der italienischen Dialekte

colaboración de muchos investigadores. No pretendo ofrecer ninguna solución concreta a estos problemas, sino proponer simplemente, de una manera aproximativa e hipotética, una revisión de las opiniones al uso.

Estas opiniones se podría decir que son correctas por lo que a la historia de la poesía se refiere. Hacia 1300 existió una lengua poética común para toda Italia, la cual se ha conservado hasta los tiempos actuales[9]. Con todo, si bien el siglo XV, especialmente en su primera parte, no logró producir a ningún poeta de primera plana, en modo alguno se interrumpió la tradición de la poesía vernácula durante dicho período[10]. Por otro lado, la poesía en latín no desapareció, ni mucho menos, después de comenzar el siglo XVI, sino que siguió floreciente en cantidad y calidad mucho después del período mencionado[11]. Más aún, el hecho de que durante todo el siglo XVI, como en épocas previas, muchos autores escribieran versos en ambas lenguas[12] y que las colecciones de poesía ocasional incluyeran a menudo composiciones tanto en latín como en italiano[13], muestra a las claras que la rivalidad entre el latín y el italiano literario, incluso en el campo de la poesía, no siempre fue una lucha por la existencia ni una cuestión de convicciones profundas, sino más bien una pacífica competición entre dos modos alternativos de expresión literaria.

Por otro lado, el desarrollo del italiano literario parece que fue diferente por lo que atañe a la prosa, y es precisamente en este punto donde la tesis tradicional es especialmente criticable[14]. Si queremos entender el desarrollo de la prosa literaria en Italia,

---

neben einem oder geringeren Latein, welches dann als offizielle Sprache diente, käme dabai in Betracht» (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, 13.ª ed., Stuttgart, 1921, p. 418). En 1937, MIGLIORINI tuvo que admitir que todavía estaba por hacer un estudio de este tipo: «Manca una storia esterna della lingua la quale tracci la storia dell'espansione dell'italiano normale. Essa dovrebbe anzitutto mostrarci in che tempi, in che luoghi, in che circostanze l'italiano scritto si sostitui al latino nella scuola, nel foro, nelle scienze...» (*l. c.*, p. 6).

[9] Esta lengua poética común es llamada toscano por dos autores no toscanos del siglo XIV, Antonio da Tempo, de Padua, y Gidino da Sommacampagna, de Verona (O. BACCI, *La Critica Letteraria*, Milán, 1910, 169 ss.).

[10] V. ROSSI, *Il Quattrocento*, 2.ª ed., Milán, 1933; F. FLAMINI, *La Lirica Toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, 1891.

[11] Algunos de los poetas más famosos en latín pertenecen al siglo XVI, como Bembo, Fracastoro, Navagero, Vida y Flaminio.

[12] Ariosto, Bembo, Castiglione, Fracastoro y muchos otros. Les precedieron Dante, Petrarca y Poliziano.

[13] Los títulos de algunas de estas colecciones son suministrados por F. S. QUADRIO (*Della Storia e della Ragione d'ogni poesia*, II, Milán, 1741, 516, 519, 525, 529 ss., 676 y 763 ss.), que se limita, sin embargo, a analizar solamente el contenido de la lengua vernácula.

[14] La diferencia entre el desarrollo de la lengua en prosa y de la lengua poética fue vista claramente ya en 1869 por Gino CAPPONI en un excelente artículo, que ha llamado, no obstante, la atención de muy poca gente («Fatti relativi alla storia della nostra lingua», *Nuova Antologia*, XI, 665-82, especialmente p. 673).

hemos de tomar como base todo el material disponible y renunciar a postular la existencia de obras vernáculas anteriores o más numerosas de las que de hecho nos han llegado. Esto lo suelen hacer eruditos que sostienen que existen obras vernáculas análogas en francés, o que una determinada obra en latín debió basarse en otra escrita en lengua vernácula puesto que el pueblo no entendía el latín. Todos estos argumentos tienen en realidad poco peso. El hecho de que existiera en francés cierto tipo de literatura vernácula no prueba que debiera existir también en italiano por la misma época. La opinión de que la gente no entendía el latín tampoco convence para un período en el que todos los que sabían leer y escribir tenían algunos conocimientos fundamentales del latín, en un país precisamente donde el latín se entiende hasta cierto punto incluso en nuestros días; y todo ello sin contar con el hecho de que el latín medieval era pronunciado al modo italiano y que precisamente se volvió tan no-clásico y «bárbaro» porque fue adaptado para la lengua vernácula hablada.

El empleo de la prosa vernácula para fines literarios empezó en Italia durante el siglo XIII. Los intentos por relacionar las primeras fases de su desarrollo con Bolonia y su universidad son bastante sugestivos, mas no nos convencen realmente[15]. Mientras

[15] La teoría de que Bolonia fue la cuna de la lengua en prosa de la literatura italiana la sostienen E. MONACI, «Su la Gemma purpurea e altri scritti volgari di Guido Fava o Faba, maestro di grammatica in Bologna nella prima metà del secolo XIII», en *Atti della Reale Accademia dei Lincei, Rendiconti*, Serie IV, vol. IV, 1888, pt. II, 399-405; A. GAUDENZI, *I Suoni, le forme e le parole dell'odierno dialetto della Città di Bologna*, Turín, 1889; G. BERTONI, *La Prosa della Vita Nuova di Dante*, Génova, 1914; G. ZACCAGNINI, «I grammatici e l'uso del volgare eloquio a Bologna nel secolo XIII», en *Studi e Memorie per la Storia dell'Università di Bologna*, XII, 1935, 177-91, y otros. Sin embargo, el número de textos y documentos en prosa vernácula procedentes de Bolonia fueron muy escasos durante todo el siglo XIV, y los ejemplos citados para el período anterior presentan varias dificultades. El estatuto de los notarios publicado en 1246 prueba solamente que éstos tenían que ser capaces de traducir documentos de o a la lengua vernácula para provecho de sus clientes, y no que tuvieran que redactar dichos documentos en la lengua vernácula. El decreto del 14 de octubre de 1321, por el que se nombraba a Bartholinus filius Benincaxe de Canullo maestro de retórica sobre la base de Cicerón, «et artem dictandi domini Johannis Bonandree bis in anno incipiendo in quadragessima et in eodem tempore dando epistolas et formando themata quelibet dicendorum... ita quod ab eo discere possunt tam vulgares quam licterati et quelibet alia persona» (E. ORIOLI, *La cancelleria pepolesca*, Bolonia, 1910, pp. 65-67) no indica que se empleara la lengua vernácula para la instrucción del *ars dictaminis* en esa época, mientras que los estatutos de 1335 se limitan a decir que el canciller de la ciudad debe abrir todas las cartas que se reciban en presencia de los padres de la ciudad «ac legere literaliter vel vulgariter ad volumptatem eorum» (*ibid.*, pp. 67-70). Las formas de la lengua vernácula incluidas en las obras de Fava y otros «dictatores» sirvieron en la mayoría de los casos para ayudar a asentar los modelos latinos, no como modelos de lengua vernácula. Los *Parlamenti ed epistole* de Fava contienen referencias a Siena y es posible que fueran escritos en dicha ciudad. El *Fiore di Rettorica* de FRA GUIDOTTO ha sobrevivido sólo en unas cuantas versiones más o menos toscaniza-

que son comparativamente raros los ejemplos de prosa vernácula en períodos anteriores y en otras partes de Italia, sabemos que apareció en Toscana una rica y diversificada literatura en prosa durante la segunda mitad del siglo XIII, desarrollándose vigorosamente durante el siglo XIV. Esta literatura comprendió obras de ficción, así como crónicas, sermones y obras ascéticas, cartas y discursos, escrituras de negocios y recuerdos de familia, y un gran número de traducciones del francés, del latín clásico y medieval, e incluso de tratados eruditos[16]. Dante contribuyó a esta prosa con su *Vita Nuova* y el *Convivio*, aunque su lugar en la historia de la literatura en prosa italiana no fuera tan original ni influyente como lo fuera en poesía. La lengua de esta prosa toscana estuvo a

---

das, algunas de las cuales se atribuyen al florentino Bono Giamboni; el propio Guidotto parece que vivió y enseñó en Siena. Hay un pergamino del siglo XIII o XIV en la Biblioteca Comunale de Siena (cod. J II 7) que merece sin duda un estudio más detenido. La descripción del inventario dice en el folio 73 «avvertimenti per saviamente parlare (doctrina loquendi)» y en el folio 94 «esposizione d'una ambasceria di Bologna, nella quale si rende conto della detta ambasciata ed ove si fa menzione di un Pietro de Boattieri come uno delgli ambasciatori... tutti questi opuscoli sono scritti d'una mano, e con dialetto semibarbaro». Esto demuestra el uso de la lengua vernácula en Bolonia, mas en forma de dialecto local más que de lengua toscana u otra normalizada. Sobre Pietro de Boattieri, quien aparece en documentos desde 1285 hasta 1334, cf. G. ZACCAGNINI, «Le epistole in latino e in volgare di Pietro de Boattieri», *Studi e Memorie per la Storia dell' Università di Bologna*, VIII, 1924, 211-48. El manuscrito de Siena, que he consultado, comprende 106 folios y contiene una colección de textos en prosa vernácula, en un dialecto que es probablemente el boloñés. El texto de los folios 73-82 comienza así: «Dise lo maestro guadate da tuti superbi», y acaba: «explicit doctrina loquendi». El último índice de materias lo identifica como obra de Albertano da Brescia. Los folios 95-96v contienen un discurso de los embajadores boloñeses dirigido al papa; empieza así: «Quisti signuri ambasaduri et eo cum loro si vignimo seguramente denazi da voi sancto padre.» Los folios 96v-106 contienen otras diversas piezas en dialecto emparentado con Bolonia; empiezan así: «Eo fazo prego alabona cavalaria e al franco povolo.» La última pieza es un contrato matrimonial. La mención de Pedro deliboateri aparece en el folio 99v. El *Fior di Virtù* de FRA TOMMASO GOZZADINI fue escrito en dialecto y posteriormente toscanizado. El tratado de retórica de Giovanni di Bonandrea, así como el libro sobre agricultura de Pier de Crescenzi y el comentario sobre Dante de Graziolo Bambagliuoli fueron escritos en latín y luego toscanizados. Lo mismo ocurrió probablemente con las *Dicerie* de MATTEO DE LIBRI, que sólo se conservan en traducciones toscanas. KRISTELLER, «Matteo de Libri... and his *Artes dictaminis*», en *Miscellanea Giovanni Galbiati* II (Milán, 1951) 283-320. Espero hablar acerca del problema de sus *Dicerie* en un estudio próximo. El comentario sobre Dante de Jacopo della Lana fue escrito probablemente en dialecto boloñés y toscanizado en grado variable por parte de los copistas. La obra de ARMANNINO GIUDICE, *Fiorita d'Italia*, que puede ser la excepción más importante, fue escrita en fabriano, y nunca ha visto la imprenta ni ha sido estudiada detenidamente.

[16] G. BERTONI, *Il Duecento*, Milán, 1939; N. SAPEGNO, *Il Trecento*, Milán, 1934; A. SCHIAFFINI, *Testi Fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento*, Florencia, 1926. Es especialmente sorprendente el origen toscano de la mayoría de las traducciones vernáculas cuyos autores son conocidos. Un ejemplo de un temprano tratado doctrinal en toscano lo tenemos en la *Composizione del mondo* de RISTORO D'AREZZO.

menudo libre de los elementos coloquiales de los dialectos locales, si bien se basó indudablemente en el habla de la Toscana, distinto del de otras provincias italianas. Un buen ejemplo lo tenemos en los *Testi di lingua* y en los *Testi del buon secolo delle lingua*, los cuales han hecho las delicias de los puristas desde entonces y muestran efectivamente el encanto y atractivo de que era capaz la prosa toscana. La calidad, variedad y cantidad de esta literatura explica fácilmente por qué pudo convertirse en base lingüística y modelo de la prosa italiana posterior. Pues esta literatura dio al dialecto toscano tal ventaja en comparación con otros dialectos que su adopción fue prácticamente inevitable cuando se planteó la cuestión de una prosa literaria para toda Italia; es decir, en el siglo XVI.

Casi todos los entendidos parecen asumir que esta prosa toscana fue de hecho una prosa italiana, utilizada y entendida como una lengua literaria de toda Italia, ya desde los mismos tiempos de Dante. Dan por supuesto que, puesto que existía una lengua poética común, tenía que valer necesariamente lo mismo para la literatura en prosa. Algunos de ellos citan también el testimonio de Dante, quien, en su *De vulgari eloquentia*, parece probar que existió en su época una *volgare illustre*, una lengua literaria común utilizada de hecho en poesía, en prosa y en la conversación[17]. Sin embargo, existen muchos motivos para pensar que Dante hablaba de un ideal más que de un hecho cumplido, al menos en el caso de la lengua en prosa[18]. Más aún, su testimonio es contradicho por el de un contemporáneo y por las pruebas de la literatura de la época así como por otras fuentes documentales. Hacia 1290 un copista anónimo de la *Fior di Virtù* confiesa su ignorancia de la lengua vernácula, haciendo hincapié en la pobreza de los términos abstractos de ésta comparada con el latín y añadiendo que dicha lengua vernácula difiere según las ciudades y las regiones mientras que el latín es el mismo en todas partes[19].

---

[17] Cf. *De vulg. eloq.*, I 13 ss., II 1. Recientemente, el *volgare illustre* ha sido asumido como hecho histórico por A. EWERT, «Dante's Theory of Language», *Modern Language Review*, XXXV, 1940, 355-66. Éste basa su tesis en el testimonio de Dante y en consideraciones generales sobre la posibilidad de un tal desarrollo. Ni siquiera se pregunta si las numerosas fuentes literarias y documentales de la época confirman una tal hipótesis.

[18] El carácter ideal del *volgare illustre* en Dante es sugerido por la consideración política de que se trata de la lengua de una corte imperial que no existió en la realidad, en contraste con los dialectos «municipales» (G. BERTONI, «Il De Vulgari Eloquentia», *Archivum Romanicum*, XX, 1936, 91-102, especialmente pp. 100 ss.), y por la consideración filosófica de que es la más perfecta de su género, participando del mismo los demás dialectos en un grado mayor o menor (A. GASPARI, *Storia della letteratura italiana*, trad. de N. Zingarelli, I, 2.ª ed., Turín, 1914, p. 247).

[19] «Poichè de vocaboli volgari son molto ignoranti (¿ignorante?), però (che) io gli ho poco usati. Anche perchè le cose spirituali, oltre non si possono si propriamente esprimere per paravole volgari, como si esprimono per latino e per gram-

De este modo viene a decir que es más difícil para él entender un dialecto diferente del suyo que el latín, y que no sabe de ninguna lengua literaria común que no sea el latín. Esta afirmación está confirmada por otros muchos hechos adicionales. Sin lugar a dudas, el latín sigue siendo la lengua de la gran mayoría de los documentos mucho después de finales del siglo XIV[20]. En la segunda mitad del siglo XIV, los diferentes dialectos locales se utilizan cada vez con más frecuencia para la comunicación interna entre los oficiales de la misma ciudad, mientras que la correspondencia diplomática entre las distintas ciudades o Estados italianos sigue estando en latín[21]. Más aún, aunque está probado que no faltó una literatura en prosa en los demás dialectos no toscanos durante los siglos XIII y XIV, literatura que ha merecido el interés de los lingüistas y los historiadores de la literatura[22], no es en modo

---

matica, per la penuria dei vocaboli volgari; e perciò che ogni contrada et ogni terra ha i suoi propri vocaboli volgari, diversi da quelli de l'altre terre et contrade; ma la grammatica et latino non è così, perchè è uno appo tutti e latini» (citado por O. BACCI, *La Critica letteraria, l. c.*, p. 80). Sobre otro caso semejante del siglo XIV cabe citar el colofón del cod. Barb. lat. 4037, escrito en pergamino en 1399: «Explicit comentus comedie Dantis... compositus per magistrum Jacobum de la Lana... et fecit in sermone vulgari tusco, et quia tale ydioma non est omnibus notum ideo ad utilitatem volencium studere in ipsa comedia transtuli de vulgari tusco in gramaticali scientia literarum ego Albericus de Rox (i. e., de Roxate) dictus in utroque iure peritus Pergamensis et si quis defectus foret in translatione maxime in astrologicis theologicis et algorismo veniam peto et me excuset aliqualiter defectus exempli et ignorantia dictarum scientiarum...» Albericus de Rosate de Bergamo murió en 1354. Cf. K. BURDACH, *Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit*, Berlín, 1913-28, p. 415, el cual habla erróneamente, sin embargo, de su «italienische Bearbeitung des lateinischen Kommentars von Jacopo della Lana zur 'Komoedie'». Este error se deriva de F. C. VON SAVIGNY, *Geschichte des Römischen Rechts im Mittelalter*, VI, 2.ª ed., Heidelberg, 1850, 133.

[20] El número de documentos en lengua vernácula que Gaudenzi y otros sacaron de los archivos de Bolonia a la luz pública es muy pequeño en proporción con la riqueza de documentos latinos, impresos o no, conservados en dichos archivos. Lo mismo vale para el caso de Florencia.

[21] Por ejemplo, en 1401 la república de Florencia escribía a sus embajadores de Bolonia en lengua vernácula, pero en latín a Giovanni Bentivoglio (F. BOSDARI, «Giovanni I Bentivoglio Signore di Bologna», en *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna*, Ser. IV, vol. V, 1915, 275 ss.). El mismo cuadro lo tenemos en la mayoría de las publicaciones de documentos del mismo período.

[22] Es notable la versión en dialecto mantuano de Bartholomaeus Anglicus por Vivaldo Belcalzer, el cual aparece en documentos entre 1279 y 1308 (V. CIAN, *Vivaldo Belcalzer e l'enciclopedismo italiano delle origini. Giornale Storico della letteratura italiana*, suplemento V, Turín, 1902). Los *Diurnali* de MATTEO SPINELLI DA GIOVENAZZO, considerados durante mucho tiempo como una crónica del siglo XIII en dialecto napolitano, son tenidos actualmente por una refundición del siglo XVI (R. MORGHEN, en *Enciclopedia Italiana*, XXXII, 1936, 376 ss.). TIRABOSCHI, que los acepta como auténticos, añade el siguiente comentario (*Storia della letteratura italiana* IV, Nápoles, 1777, 266 ss.): «è questa la prima opera, che noi troviamo scritta in prosa volgare, mentre finora essa non erasi usata che verseggiando; e tutti gli scrittori di prosa si eran serviti della lingua latina». Cf. también *Testi non toscani del Trecento*, ed. B. Migliorini y G. Folena, Módena, 1952.

alguno comparable ni en calidad ni en cantidad a la literatura en prosa toscana del mismo período. Por último, aun cuando fuera más extensiva o más importante de lo que es en realidad, su existencia no decidiría la cuestión que estamos considerando. Si hubiese habido una lengua italiana común en prosa durante el siglo XIV, habría pruebas abundantes de que la lengua en prosa que llamamos toscano fue usada y escrita por escritores no toscanos, como fue ciertamente el caso con relación a la poesía. Sin embargo, son muy raros los ejemplos de este tipo, siendo todos de un carácter especial. Es decir, o bien hay razones para creer que el autor vivió en la Toscana y adoptó la lengua de su residencia, o bien hay indicaciones de que la obra que se ha conservado fue revisada o traducida por un toscano de origen a partir de otro dialecto o incluso del latín[23]. La conclusión parece imponerse en el sentido de que existió durante los siglos XIII y XIV una lengua en prosa italiana toscana, pero no común, y que es un anacronismo hablar de una prosa «italiana» para dicho período. Con todo, el hecho de que la Toscana fuera por delante de las demás regiones en la producción de prosa vernácula literaria no significa que la Toscana tuviera una suerte de monopolio en la vida intelectual de Italia. Hubo muchas ramas de la literatura que se cultivaron en las demás provincias en igual, e incluso mayor, medida que en la Toscana. Sin embargo, su vehículo lingüístico fue mayormente el latín, y en algunos casos el francés[24], mientras que la Toscana había empezado a utilizar ya su propia lengua vernácula. Consiguientemente, escritores no toscanos compusieron muchas obras en prosa en latín y las tradujeron en seguida al toscano escritores originarios de la Toscana[25]. No obstante, el rápido auge de la prosa vernácula en la Toscana no significó que fuera abandonado el latín como lengua literaria ni siquiera en la Toscana. Dante y Boccaccio escribieron lo mismo en latín que en italiano, y lo propio hicieron otros muchos escritores y eruditos.

Podríamos preguntarnos ahora por qué la tendencia a pasar del empleo literario de la prosa latina a la prosa vernácula fue mucho anterior y más decidido en la Toscana que en otras provincias de Italia. Sobre todas estas cuestiones acerca de las causas de ciertos fenómenos históricos es difícil dar una respuesta simple y nítida. No cabe duda de que el dialecto toscano posee algunas ventajas inherentes por su claridad, belleza y parecido con el latín. Más

---

[23] Sobre los textos en prosa de Bolonia, cf. *supra*, nota 15. El *Avventuroso Ciciliano*, en prosa toscana, fue escrito al parecer por BOSSONE DA GUBBIO en 1311, aunque esta fecha ha sido impugnada, y con ello la autoría de la obra (G. MAZZATINTI, «Bosone da Gubbio e le sue opere», *Studi di Filologia Romanza*, 1, 1885, 324 ss.). Los tratados morales de Albertano da Brescia y el *Excidium Troiae* de GUIDO DELLE COLONNE fueron escritos en latín y luego traducidos al toscano por autores anónimos de esta región.

[24] Marco Polo ofrece un ejemplo del empleo literario del francés.

[25] Cf. *supra*, notas 15 y 23.

aún, la Toscana tuvo muchas vinculaciones políticas y comerciales con Francia y puede haber sido estimulada a imitar el ejemplo ofrecido por las literaturas francesa y provenzal. El elemento más importante fue probablemente el hecho de que la Toscana de después de mediado el siglo XIII desarrolló una especie de «civilización de los negocios», cuya expresión literaria estuvo determinada por los intereses intelectuales de una amplia clase de comerciantes y artesanos, y no dirigida por las tradiciones de ningún centro del saber nativo como en el caso de Bolonia, Padua o Nápoles.

La situación así descrita persistió sin ningún cambio mayor hasta finales del siglo XIV. Durante dicho siglo, la Toscana produjo una cantidad cada vez mayor de literatura en prosa, así como a su prosista más importante, Giovanni Boccaccio. Al mismo tiempo, la literatura en prosa de las otras provincias de Italia se escribió ya en latín, menos frecuentemente, en los dialectos locales[26]. Sólo hacia finales de siglo parece que algunos de estos escritores dialectales modificaron su lengua vernácula local bajo el influjo del toscano, y especialmente de Boccaccio[27].

El siglo XV, en el que el humanismo clásico conoció por primera vez un influjo dominador, está considerado generalmente como un período de decadencia para la literatura vernácula. Los humanistas que intentaron hacer revivir el empleo del latín clásico en la escritura y el habla mantuvieron muchos prejuicios contra el empleo de la lengua vernácula e incluso amenazaron el desarrollo ulterior de la literatura vernácula, de acuerdo con la tónica dominante[28]. Como la segunda mitad de la centuria produjo un gran número de escritores distinguidos en lengua vernácula, el declive se restringe más específicamente a las cuatro primeras décadas de dicha centuria. Este juicio se basa en la ausencia de grandes escritores durante el mencionado período, así como en una serie de tratados polémicos en los que ciertos humanistas son acusados por sus oponentes de fuerte hostilidad hacia la lengua vernácula y sus grandes escritores del XIV[29]. No obstante,

---

[26] Tenemos ejemplos de prosa erudita en dialectos no toscanos en los tratados de Fra Paolini Minorita, de Venecia, y de Gidino da Sommacampagna, de Verona. Petrarca, que era de ascendientes florentinos aunque nunca viviera en la Toscana, no escribió nada en prosa vernácula; la única excepción clara, uno de sus discursos, está considerada por ello como una traducción anónima de un original en latín. Cf. *supra*, notas 22 y 23. Sobre Vivaldo Belcalzer, cf. *supra*, nota 22.

[27] Esta hipótesis respecto a los cronistas paduanos la sostiene GATARI por A. Medin, «La Coltura toscana nel Veneto durante il Medio Evo», *Atti del Reale Istituto Veneto*, LXXXII, pt. I, 1922-23, 83-154. Las crónicas en lengua vernácula impresas por Muratori fueron todas modernizadas en su lengua por los editores.

[28] V. ROSSI, *Il Quattrocento*, Milán, 1933; R. SABBADINI, *Storia del ciceronianismo*, Turín, 1885, 127 ss.; G. FIORETTO, *Gli Umanisti*, Verona, 1881, 121 ss.

[29] Cf. los tratados polémicos de Domenico da Prato y de Cino Rinuccini publicados por A. WESSELOFSKY, «Il Paradiso degli Alberti», en *Scelta di Curiosità letterarie*, LXXXVI, pt. II, Bolonia, 1867, 321 ss. y 303 ss. A estos documentos se

tales acusaciones tenían una finalidad más bien polémica que otra cosa y no deberían aceptarse, en su manera sumamente retórica, así por las buenas. Las invectivas de los humanistas del siglo XV contra el empleo de la lengua vernácula no son inexistentes, por supuesto, mas no son lo suficientemente enfáticas, consistentes o frecuentes para reflejar una actitud generalmente hostil. El único gran humanista acusado insistentemente de una tal hostilidad, Niccolò Niccoli, no escribió nada ni en lengua vernácula ni en latín, y su actitud careció claramente de consistencia[30]. Sin embargo, más importante que la teoría es la verdadera práctica de los humanistas y sus contemporáneos, y desde este ángulo vemos un panorama bastante diferente. El siglo XV, inclusive en sus primeras fases, no muestra interrupción ni declive en el desarrollo de la literatura en prosa vernácula, sino más bien un avance y una expansión, y los propios humanistas participaron activamente en esta literatura[31]. Para formarnos una perfecta idea de estos hechos es preciso estudiar los materiales de las fuentes, tantas veces descuidados, y comparar el siglo XV no con el XIV tal y como lo imaginamos a la luz de desarrollos muy posteriores, sino tal y como fue en realidad. Ante todo, la neta distinción en el desarrollo de la literatura vernácula en prosa que existió durante todo el siglo XIV entre la Toscana y las demás provincias italianas siguió existiendo durante la mayor parte del siglo XV. En la Toscana, la literatura en prosa del XIV fue muy copiada y leída, continuando sin interrupciones el florecimiento de las distintas ramas de esta literatura e incluso con nuevas áreas de expresión conquistadas para la lengua vernácula[32]. El hecho de que ninguno de

---

puede añadir la protesta contra la decisión de los secretarios pontificios en el certamen poético de 1441 (G. MANCINI, «Un nuovo documento sul certame cronovario di Firenze nel 1441», *Archivio storico Italiano*, Ser. V, vol. IX, 1892, 326-46), así como el primer libro de los *Dialogi ad Petrum Histrum*. Sin embargo, los asertos de Wesselofsky y Mancini basados en estos documentos son muy exagerados. Las acusaciones que se hacen en los tratados polémicos son siempre una base harto precaria de interpretación histórica. Más aún, ni siquiera es una cuestión importante en estos tratados la crítica de la lengua vulgar, toda vez que el primer libro del diálogo de Bruni es refutado por el contenido del libro segundo.

[30] G. ZIPPEL, *Niccolò Niccoli*, Florencia, 1890, 14 ss.

[31] G. CAPPONI, *l. c.*; O. BACCI, «Della prosa volgare del Quattrocento», en su *Prosa e Prosatori*, Milán, h. 1906, 41-93; D. GRAVINO, *Saggio d'una storia dei volgarizzamenti d'opere greche nel secolo XV*, Nápoles, 1896, 7 ss.; A. GALLETTI, *L'eloquenza*, Milán, 1904-38; E. SANTINI, *Firenze e i suoi "oratori" nel Quattrocento*, Palermo, 1922; ID., «La produzione volgare di Leonardo Bruni Aretino», *Giornale Storico della letteratura italiana*, LX, 1912, 289-339. Cf. también V. ROSSI, *Il Quattrocento*, *l. c.* R. SPONGANO, *Un capitolo di storia della nostra prosa d'arte. La prosa letteraria del Quatrocento*, Florencia, 1941.

[23] Los manuscritos florentinos que contienen «dicerie» de los siglos XIV y XV son numerosos. Algunos son indicados por ROSSI, *l. c.*, p. 166, y por I. DEL LUNGO, *Dino Compagni e la sua Cronica*, vol. I, pt. II, Florencia, 1879, pp. 1037 ss. Cf. también GALLETTI, *l. c.*

estos autores lograra la fama literaria de los maestros que están en nuestra memoria es algo que conviene notar bien, pero la cantidad y variedad de esta literatura da fe del verdadero aumento del empleo literario de la lengua vernácula toscana. Ha sido dogma común entre los puristas desde el siglo XVI que la lengua y el estilo de esta literatura toscana del siglo XV es inferior en cualidad a la del «dorado» siglo XIV, obedeciendo en parte a dicho prejuicio el descuido que han sufrido todos sus documentos. La validez de este juicio puede ser puesta en entredicho de manera razonable hasta que no sea confirmada por un examen más detenido de los textos, muchos de los cuales siguen todavía sin publicar[33]. La producción de sermones y de tratados de devoción en lengua vernácula aumentó incluso durante el siglo XV. La composición artística de cartas y discursos, de la que sólo se tenían unos pocos ejemplos anteriores, se cultivó en una escala mucho mayor que antes. Muchas obras de autores clásicos y humanistas contemporáneos fueron traducidas del latín a la lengua vernácula, frecuentemente por escritores que poseían una buena educación humanística[34]. Los humanistas toscanos hicieron a menudo versiones vernáculas de sus propios escritos en latín, o compusieron obras originales en prosa toscana[35]. Leonardo Bruni, que figura a menudo como uno de los principales oponentes a la lengua vernácula, escribió varias obras en prosa toscana[36], y, en su comparación de Dante y Petrarca, trata claramente el latín y el toscano como dos instrumentos alternativos de expresión literaria[37]. La Toscana del siglo XV produjo muchas *novelle* y crónicas, así como abundantes recuerdos personales y cartas privadas, que son probablemente más numerosos que en los siglos precedentes. Destacan obras como las Memorias de Vespasiano, que son una fuente importante para los humanistas del período. El siglo XV conoce también un aumento notorio del uso de la lengua vernácula en los documentos públicos de naturaleza doméstica, desarrollo éste

---

[33] CAPPONI, *l. c.*; BACCI, *l. c.* El juicio de que el toscano del siglo XV es inferior al del XIV o XVI se basa en la aceptación de la lengua del XIV como patrón de «pureza». Los escritores del XIV usaron la lengua que era natural en su época, como lo hicieron los del XV una vez que esa lengua había sufrido ciertos cambios. En ninguno de ambos casos se trata de un mayor «cuidado», ya que no había intención alguna de imitar. La escritura se volvió «cuidadosa» sólo en el siglo XVI, cuando la lengua del XIV había sido aceptada como modelo de pureza. Sobre los cambios lingüísticos en la prosa florentina popular del siglo XV, cf. K. HUBER, «Notizen zur Sprache des Quattrocento», *Vox Romanica* XII, 1951, 1-20 y G. NENCIONI, *Fra grammatica e Retorica*, Florencia, 1953.

[34] GRAVINO, *l. c.*; ROSSI, *l. c.* La historia de Florencia de Bruni fue traducida por Donato Acciaiuoli.

[35] Alberti, Palmieri, Manetti, Landino, Ficino y muchos otros.

[36] Cf. el artículo de Santini, citado más arriba, nota 31.

[37] *Le Vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo XVI*, ed. A. Solerti, Milán, 1904, p. 293.

que debería ser estudiado más en detalle[38]. Que el empleo de la lengua vernácula para la correspondencia extranjera fue inusual incluso entre las propias ciudades toscanas lo muestra una carta interesante mandada en 1453 por el gobierno de Florencia al de Siena. Los florentinos empiezan la carta con una larga explicación de las razones que les inducen a replicar en lengua vernácula a las cartas en latín que han recibido. Dicen que quieren expresar sus pensamientos e intenciones con completa franqueza y ser entendidos con todo su significado sin necesidad de intérpretes[39].

Que esta lengua vernácula en prosa estaba considerada todavía como una especialidad de la Toscana y no era propiedad común de toda Italia es algo que se desprende de la consideración de algunos hechos. Algunos predicadores toscanos de gran fama como san Bernardino de Siena parecen haber pronunciado sus sermones en lengua vernácula sólo en las ciudades toscanas, y en latín cuando iban a las ciudades del norte de Italia[40]. Esta lengua es llamada toscano por Filelfo y otras fuentes contemporáneas[41]. Más aún, durante la mayor parte del siglo por lo menos, la prosa toscana apenas fue escrita por un solo autor que no fuera toscano. Las pocas excepciones claras, como los discursos en toscano de Filelfo y Porcari, tienen que ver con la residencia de estos autores en Florencia y, en el último caso, muchos entendidos

[38] El empleo de la lengua vernácula se convirtió en obligatorio para los tribunales de comerciantes y artesanos en Florencia tras el decreto de 1414 (G. MANCINI, *l. c.*, p. 334). En la *Priorista di Palazzo* y en otras listas de oficiales florentinos, los nombres aparecen en latín hasta 1530 (Florencia, Archivio di Stato). Las instrucciones a los embajadores en el siglo XV son comunicadas en parte en latín y en parte en lengua vulgar.

[39] «E perchè noi crediamo che sia utilissimo a voi e a noi dichiarare bene e apertamente senza punto di simulazione ovvero di dissimulazione qual sia la ver intenzione e il puro e sincero proposito di ciascuno di noi, abbiamo deliberato di farvi questa risposta più tosto in volgare che in latino, sì e per sodisfar meglio e più agli animi nostri, sì etiamdio perchè la S. V. non abbia di bisogno nell' intenderendi questo nostro così sincero proposito d'altra interpretazione che della nostra propria, nè in altro sentimento si possa interpretare che in quello che è il naturale e il vero intelletto delle parole volgari» (*Anecdota litteraria ex manuscriptis codicibus eruta*, ed. Jo. Christ. Amadutius, I, Roma, 1773, p. 387).

[40] De los sermones de san Bernardino sólo se conservan en lengua vernácula los pronunciados en Florencia y Siena (GALLETTI, *l. c.*, 212).

[41] Filelfo, en una carta a Marcus Aurelius de Venecia, fechada en Milán el 30 de enero de 1477, escribe lo siguiente: «Sed tu eum sermonem vernaculum vocas quo nos interdum ethrusce scribentes utimur. At ex universa Italia ethrusca lingua maxime laudatur. Hoc autem scribendi more utimur iis in rebus quarum memoriam nolumus transferre ad posteros. Et ethrusca quidem lingua vix toti Italiae nota est, et latina oratio longe ac late per universum orbem est diffusa» (C. DE ROSMINI, *Vita di Francesco Filelfo da Tolentino*, Milán, 1808, II, 282). La segunda parte del pasaje, con su actitud negativa hacia la lengua vernácula toscana, es citada por lo general sin la primera parte, más positiva. En 1496, los enviados del emperador Maximiliano a Florencia presentaron sus cartas credenciales «aetrusca lingua» (GALLETTI, *l. c.*, p. 575).

afirman que un toscano de nombre Buonaccorso da Montemagno, hizo de revisor o de «negro»[42].

Fuera de la Toscana, el siglo XV presenció un nuevo desarrollo muy importante y un auge considerable de la literatura vernácula en prosa en los distintos dialectos locales. Comprendió no sólo obras religiosas, crónicas y *novelle*, sino también tratados eruditos y traducciones del latín clásico[43]. La lengua de estos escritores ha sido a menudo criticada por los puristas a causa de su carácter no toscano —y ciertamente no pueden servir de modelo de lengua correcta según los patrones al uso—. Con todo, parece de poca delicadeza echarles en cara el no haberse atenido a un ideal que ni fue nunca alcanzado ni siquiera reconocido en su propio tiempo. Sería mucho más importante analizar las verdaderas características en su lengua y estilo, y determinar así si pretendieron simplemente escribir en sus dialectos locales o si, y en qué medida, intentaron modificar dichos dialectos bajo el influjo del modelo toscano.

Durante la segunda mitad del siglo XV, y especialmente durante las últimas décadas, se detecta una tendencia entre los escritores en prosa no toscanos a aproximarse —e incluso a adoptar— a la lengua literaria de la Toscana. Filelfo escribió muchas cartas privadas en «toscano» mucho después de marchar de Florencia[44], y muchos otros escritores, como Collenuccio, Masuccio y Sannazaro se distinguen por su lengua comparativa o completamente «pura»[45]. La cronología y la lengua de estos escritos debería re-

[42] Sobre los discursos pronunciados por Filelfo en Florencia, cf. *Prose e poesie volgari di Francesco Filelfo*, ed. G. Benadduci, *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per le province delle Marche*, V, 1901, 1-262. Sobre los discursos pronunciados en Florencia por Porcari, cf. GALLETTI, *l. c.*, p. 576.

[43] Sobre un grupo de traductores de Ferrara, cf. G. FATINI, «Il volgare preariosteo a Ferrara», en su «Le Rime di Ludovico Ariosto», *Giornale Storico della letteratura italiana*, Suplemento n.° 25, 1934, 3-41. Las obras en prosa vernácula escritas en Milán incluyen la crónica de Corio, así como varias traducciones de los clásicos por el humanista Pier Candido Decembrio. Bolonia tuvo a Giovanni Sabadino degli Arienti, Venecia a Marin Sanudo, y Nápoles a Diomede Carafa. En la cancillería milanesa el dialecto local empezó a ser utilizado en 1426; cf. M. VITALE, «Il volgare nella cancelleria milanese del secolo XV», *Paideia III*, 1948, 322-29. Existen textos vernáculos del humanista Mario Filelfo en el cod. V u 9 de la Biblioteca Real de Estocolmo, una versión vernácula de Isócrates por Bartolommero Fazio de Génova en cod. 727 de la Biblioteca Universitaria de Valencia y una versión vernácula del *De nobilitate* de BUONACCORSO por Aurispa en cod. Magl. VII 956. Cf. también *Testi non toscani del Quattrocento*, ed. B. Migliorini y G. Folena, Módena, 1953.

[44] Editadas por BENADUCCI, *l. c.*

[45] ROSSI, *l. c.* Sería importante examinar la lengua del *Specchio della fede cristiana*, de ROBERTO DE LECCE, Venecia, 1495, obra basada en sermones pronunciados en Nápoles y que al parecer son la única obra vernácula de este género editada por un autor del siglo XV (GALLETTI, *l. c.*, pp. 276 ss.). El autor fue discípulo de S. Bernardino de Siena. Los sermones de Savonarola en Florencia fueron pronunciados probablemente en lengua vernácula (*ibid.*, p. 335). Sobre la

examinarse con detención ya que representan las primeras huellas de un nuevo desarrollo importante que alcanza su clímax a principios del siglo XVI; me refiero a la emergencia de una común lengua literaria en prosa para toda Italia sobre la base del toscano. Hasta ahora, los entendidos han dado por supuestos estos hechos con demasiada rapidez, en su equivocada creencia de que dicha lengua ya existía desde el siglo XIV.

El auge de la prosa no toscana en el siglo XV podría haber desencadenado la formación de otras lenguas literarias basadas en los diferentes dialectos. Esto no se verificó, puesto que la literatura toscana tomó demasiada ventaja y empezó a servir incluso de modelo ya desde dicho período. Sin embargo, la existencia misma de esta prosa no toscana explica la gran resistencia con que se encontró durante el siglo XVI este movimiento toscano, especialmente en el norte de Italia, así como las modificaciones que se impusieron finalmente a la vieja lengua toscana una vez que había sido generalmente adoptada por el resto de Italia.

Conviene apuntar otro hecho, que diferenció a la lengua de la prosa toscana del siglo XV y otros siglos anteriores de la prosa corriente italiana del siglo XVI; el hecho, a saber, de que todavía no tenía reglas fijas de ortografía ni de gramática. Los textos de la antigua prosa toscana, no regulados por los imperativos del verso y la rima, muestran en los manuscritos una sorprendente variedad y fluidez de ortografía y de estructura gramatical, de las que las ediciones modernas de los textos normalizados y simplificados apenas dan una idea adecuada. La regularidad gramatical fue considerada durante mucho tiempo como un privilegio del latín, y los intentos por establecer las reglas de la gramática toscana no se concretizaron antes de la segunda mitad del siglo XV[46].

El período decisivo en el desarrollo de la lengua literaria italiana en prosa fue el siglo XVI. Dicho siglo planteó y resolvió, tras los primeros esfuerzos en este sentido del siglo XV tardío, el problema de una lengua literaria en prosa común para toda Italia. En el campo de la literatura en prosa, esto no fue la vuelta a una situación que había supuestamente existido en el siglo XIV, sino un logro enteramente nuevo. El primer representante autorizado, por no decir el iniciador, de este movimiento fue Pietro Bembo, un no toscano y buen humanista, por cierto. En su *Asolani* (1505) ofreció el primer ejemplo fundamental de una prosa toscana pura escrita por un no toscano, y en su *Prose della volgar lingua,* obra publicada en 1525, pero compuesta poco después de 1500, defendió esta práctica con argumentos teóricos. A través

---

lengua de Sannazaro y su progreso gradual hacia una prosa toscana más pura, cf. G. FOLENA, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'Arcadia di I. Sannazaro*, Florencia, 1952.

[46] C. TRABALZA, *Storia della grammatica italiana*, Milán, 1908.

de toda la obra, Bembo prescribe el uso del toscano tanto en poesía como en prosa. Curiosamente, esta innovación tan importante con relación a la prosa pasó inadvertida para él y para la mayoría de los escritores y eruditos posteriores. Bembo no se dio cuenta de que la práctica totalidad de los antiguos prosistas que podían servir de modelos literarios y lingüísticos eran toscanos[47], si bien creyó que Pietro de Crescenzi, de Bolonia, y Guido delle Colonne, de Mesina, habían escrito sus obras en prosa toscana[48], pudiéndose considerar él de este modo como su sucesor. En realidad, las obras de aquéllos habían sido compuestas en latín y traducidas en lengua vernácula por autores toscanos anónimos.

Que el problema de una lengua literaria común para Italia fue efectivamente planteado, aunque no definitivamente solucionado, por Bembo es algo que aparece claramente en una observación interesante del napolitano Benedetto di Falco[49], así como en la famosa controversia lingüística que se desató tras la publicación del tratado de Bembo, y que siguió hasta el siglo XIX. La discusión entre los toscanos y antitoscanos se puede entender fácilmente a la luz del desarrollo precedente. Ahí estaba la gran cantidad de prosa toscana antigua de los siglos XIII y XIV, y ahí estaba la lengua toscana hablada de épocas más recientes, que se había diferenciado de la lengua de la literatura en prosa anterior y hallado su propio lugar en la literatura del siglo XV. Cuando la cuestión de adoptar una lengua literaria común para Italia se vio ya madura en el siglo XVI, se presentaron obviamente tres posibilidades: imitar la lengua de la antigua literatura toscana del «siglo de oro»; seguir el uso del toscano hablado contemporáneo, o liberar ambas formas de toscano de su saber demasiado local o anticuado y transformarlo así en una lengua más neutral que pudiera ser fácilmente aprendida y empleada por los no toscanos[50]. Todas estas posibilidades tuvieron sus abogados en el siglo XVI y después, y todas estas escuelas de pensamiento tuvieron algún influjo en la historia posterior de la lengua y literatura italianas. En conjunto, parece que prevaleció la tendencia a desarrollar una lengua normalizada más neutral y libre de la impronta local. Sin embargo, ello no modifica el hecho básico de que fuera el toscano el único dialecto en ser aceptado como fundamento de

---

47 «Di prosa non pare già che ancor si veggano, oltra i Toscani, molti scrittori» (BEMBO, *Opere*, 1810, vol. X, p. 62).

48 *L. c.*, p. 275. El error de Bembo fue corregido por LODOVICO CASTELVETRO en su *Giunte* (*l. c.*, pp. 348 ss.).

49 En su *Rimario* (1535) expresa la esperanza de que la Signoria de Venecia reforme «l'idioma italiano, componendo una sola lingua comune a tutti, che generalmente si potesse usare senza biasimo, como n'era una latina per tutto il mondo» (citado por VIVALDI, *l. c.*, 49 ss).

50 Esta temática la presentan de manera parecida Mme. Labande-Jeanroy y Robert A. Hall.

esta lengua literaria común. Nunca hubo elección en cuanto a emplear el toscano o cualquier otro dialecto, sino en cuanto al empleo de un toscano ortodoxo e imitativo, un toscano más moderno o un toscano modificado y normalizado. La adopción general del toscano fue acompañada de esfuerzos por normalizar su ortografía y gramática, adquiriendo así todas las características de una lengua literaria plenamente desarrollada.

Esta emergencia de una lengua italiana común en prosa y en poesía dio un nuevo impulso a la tendencia a expandir su uso por áreas hasta la fecha dominadas por el latín. Muchos escritores del siglo XVI dieron por supuesto el empleo universal de esta lengua vernácula, mientras que otros, como Muzio y Varchi, abogaron por este empleo general contra los defensores del latín. La solución de este problema fue especialmente importante en el campo de la literatura erudita y científica, donde el predominio del latín siguió siendo notable. La academia florentina fue fundada en 1540 con el objeto expreso de verter todas las ciencias en lengua vernácula toscana[51], y Sperone Speroni exigió en su diálogo sobre las lenguas que todas las ciencias fueran tratadas en lo sucesivo exclusivamente en lengua vernácula[52]. Durante toda la segunda mitad del siglo XVI y todavía después, los comediantes y los satíricos ridiculizaron al tipo del pedante, haciendo de su obstinado empleo del latín uno de los blancos favoritos de sus ataques[53]. Desde entonces han venido hablando los eruditos de una batalla contra el latín, que caracterizó al tardío Renacimiento y abocó en la definitiva desaparición de dicha lengua. Esta tesis exige unas cuantas matizaciones. La sátira dirigida contra el pedante y su latín fue meramente uno de los muchos casos en que ciertas profesiones eran expuestas a la risa pública, sin conllevar necesariamente el que los escritores o su público pretendieran abolir esa profesión o alguno de sus aspectos concretos. Más aún, los estatutos de la academia florentina, así como el diálogo de Speroni, muestran que el empleo universal de la lengua vernácula para tratados científicos en aquel tiempo no fue un hecho definitivo, sino un ideal a realizar en el futuro. Incluso algunos representantes de este movimiento estuvieron dispuestos a admitir que su objetivo se

---

[51] «Interpretando, componendo e da ogni altra lingua ogni bella scienza in questa nostra riducendo» (decreto de Cósimo I fechado el 23 de febrero de 1541, publicado en *Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell'Accademia fiorentina*, ed. J. Rilli, Florencia, 1700, pp. XXI ss.).

[52] Sperone SPERONI, *Dialogo delle lingue*, ed. en sus *Opere*, I, Venecia, 1740, 166-201. Cf. L. OLSCHKI, *Bildung und Wissenschaft im Zeitalter der Renaissance in Italien (Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur* II, Leipzig, 1922, pp. 165 ss.).

[53] A. GRAF, «I Pedanti» en su *Attraverso il Cinquecento*, 1888, 169-213 (OLSCHKI, *l. c.*, pp. 147 ss.).

podía alcanzar mejor utilizando los logros de la cultura latina en vez de empezar desde cero[54].

Sin embargo, los abogados de la lengua vernácula conocieron en su tiempo el desafío de un numeroso grupo de defensores del latín, la mayoría de los cuales perteneció a la clase de los humanistas; es decir, de los estudiantes profesionales y profesores de latín. Los eruditos modernos han afirmado a menudo que los humanistas, como clase, se opusieron a la lengua vernácula e intentaron incluso abolir completamente su empleo literario. Esta tesis peca de exagerada. Muchos humanistas, empezando por el propio Bembo, figuraron entre los fundadores y cabecillas del movimiento pro lengua vernácula. Los humanistas del siglo XVI que atacaron esta lengua no quisieron abolir su empleo en la vida cotidiana ni siquiera en la literatura. Se sentían empujados por el calor de la discusión y los hábitos retóricos de la época a hacer ciertas afirmaciones exageradas contra la lengua vernácula; pero su mayor preocupación fue de índole defensiva, y algunas de sus argumentaciones distaron mucho de ser superficiales. El caso más famoso es el de Romolo Amaseo, quien pronunció en 1529 dos conferencias públicas en Bolonia, en las que abogó por el continuado estudio y empleo literario del latín y rechazó las crecientes reivindicaciones de la lengua vernácula[55]. El mismo Varchi, que critica a Amaseo, sugiere que éste no habló completamente en serio al hacer sus degradantes observaciones sobre la lengua vernácula[56]. En su contexto original, el discurso de Amaseo dio la impresión de que su gran preocupación era defender el empleo del latín como lengua erudita e internacional, y hacer hincapié en la gran riqueza de las tradiciones intelectuales encarnadas por el latín, de las que iban a privarse los abogados exclusivistas de la lengua vernácula junto con sus discípulos[57]. Parecidos razonamientos fueron usados hacia la misma época por

---

[54] Gelli atribuyó el sensible progreso de la lengua vernácula al gran número de gente versada en latín y griego: «la moltitudine grande di coloro che oggi si dànno in Firenze a la lingua latina e greca; i quali, imparando quelle con regola, favellano dipoi ancora regolatamente la nostra e con leggiadria». Añade que se componen ahora importantes documentos de Estado en lengua vernácula, «che da non molto in dietro si scriveveno tutti in lingua latina» (citado por Vernon HALL, *l. c.*, p. 35).

[55] *De latinae linguae usu retinendo schola I-II* (en Romuli AMASEI *Orationum Volumen*, Bolonia, 1564, pp. 101-46. Me serví de la copia que amablemente habían puesto a mi disposición los socios del Ateneo de Boston).

[56] *L'Ercolano*, en sus *Opere*, ed. A. Rachelli, Trieste, 1859, II, p. 160.

[57] Cf. especialmente AMASEO, *l. c.*, pp. 104, 127 ss. y 132. La mejor información sobre el discurso de Amaseo la suministra P. RAJNA, «La data di una lettera di Claudio Tolomei ad Agnolo Firenzuola», *La Rassegna*, Ser. III, vol. I, 1916, páginas 7 ss. Otros estudiosos que mencionan los discursos los conocen exclusivamente a través de Varchi o Muzio.

Francesco Bellafini[58] y Francesco Florido Sabino[59], y, varias décadas después, por Bartolommeo Ricci[60], Carlo Sigonio[61] y Uberto Foglietta[62]. Esta controversia no se agotó naturalmente en el siglo XVI, manteniéndose viva en la tendencia de los humanistas a exaltar el valor de su ámbito profesional en comparación con otros[63]. Con todo, incluso Amaseo, que aparece tan a menudo como un enemigo obstinado de la lengua vernácula, elogió un intento contemporáneo de enseñar gramática latina en italiano, y compuso numerosas cartas en esta lengua, cartas que son un magnífico documento de sus sentimientos personales e intereses intelectuales[64].

Si los humanistas del siglo XVI pretendieron realmente detener o retrasar el desarrollo de la literatura vernácula, sus esfuerzos fueron enteramente vanos. No obstante, en la medida en que intentaron defender el uso del latín como lengua erudita y literaria, no fueron derrotados en modo alguno. Se siguió empleando el latín mucho después de mediado el siglo XVI tanto en poesía como en prosa, y especialmente en las enseñanzas universitarias y los tratados eruditos. Este hecho aparece confirmado con creces por pruebas documentales y bibliográficas[65]. Incluso en 1640, un médico del norte de Italia formado en Padua echó en cara a un escritor toscano del siglo XVI el haber tratado de temas filosóficos en la lengua vernácula y no en latín[66]. Un tratado del siglo XVIII,

---

58 V. Cian, «Contro il volgare», en *Studi Letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna*, Milán, 1911, 151-97. Este artículo contiene mucha información sobre toda esta cuestión. La carta de Bellafini se reproduce en las pp. 287-91.

59 R. Sabbadini, *Storia del ciceronianismo*, Turín, 1885, 127-36.

60 *De imitatione*, París, 1557, f. 35 ss. y 37 verso ss.

61 *De latinae linguae usu retinendo oratio quinta* (1556), en sus *Opera Ommia*, ed. Ph. Argelatus, VI, Milán, 1737, col. 521-28.

62 *De linguae latinae usu et praestantia libri tres*, Roma, 1574, y Hamburgo, 1723. Cf. E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, II, 4ª ed., Leipzig, 1923, 771 ss.

63 Varchi enumera como ulteriores enemigos de la lengua vernácula a Pier Angelio Bargeo, Celio Calcagnini y G. B. Goineo (*l. c.*, p. 160 ss.). Fontarini y Zeno añaden a Lazaro Buonamico, Quinto Mario Corrado, Raffaelle Cillenio, Gabriele Barrio, Girolamo Rorario, Lodovico Nogarola y Anastasio Germonio (*l. c.*, I, p. 35).

64 Muchas de estas cartas están publicadas en la *Vita Romuli Amasaei*, de Flaminio Scarselle, Bolonia, 1769. Una carta de Bembo se refiere al detenido estudio de Amaseo de la lengua toscana y su gramática (Cian, «Contro il volgare», pp. 281 ss.). Cf. también V. Cian, «Per la storia dello Studio bolognese nel Rinascimento: Pro e contro l'Amaseo», en *Miscellanea di Studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bérgamo, 1903, 201-22.

65 La bibliografía de Fontanini y Zeno de la literatura vernácula, que es bastante completa para el siglo XVI, enumera pocos títulos de obras eruditas en comparación con el gran número de obras en latín del mismo período, conocidas por otras fuentes.

66 «...latinae locutionis maiestatem ac studium abdicare, qua ultro utilissima quaeque comprehensa et consignata esse palam est. Hac de causa perpauci eius vestigia secuti, Tuscum sermonem in doctrinarum traditione probarunt, caeteris

que instruye a eventuales autores sobre cómo escribir un libro, recomienda el empleo del latín para obras que vayan a ser leídas por un público de sabios internacionales y elogia a un autor contemporáneo por su latín elegante[67]. El progreso de la lengua vernácula a expensas del latín fue desde entonces mucho menos rápido de lo que se pretende hacer creer a menudo. Más aún, la continuada práctica por parte de los mismos autores de emplear ambas lenguas alternativamente muestra que su rivalidad no fue considerada siempre como una cuestión de convicciones filosóficas o literarias. Por otro lado, donde consiguió la lengua vernácula suplantar completamente la función literaria del latín, aquélla heredó una buena dosis de tradiciones precedentes y contemporáneas en latín. Esto vale para el vocabulario y la sintaxis lo mismo que para los temas y formas literarias. Los títulos latinos hallados en tantos manuscritos del siglo XV de poesía en lengua vernácula, o añadidos a los capítulos del *Príncipe* de Maquiavelo, son un símbolo de este proceso mediante el cual la lengua vernácula fue ocupando paulatinamente las formas y modelos preparados y desarrollados en las tradiciones del latín medieval y renacentista. La definitiva desaparición del latín del ámbito erudito y literario no ocurrió antes de finales del XVIII, quedando huellas de su empleo incluso en nuestros días[68].

Resumamos brevemente algunas de nuestras conclusiones fundamentales. El siglo XIV no creó una prosa literaria común para Italia, tarea que se dejó para el siglo XVI. El siglo XVI no abolió el uso literario y erudito del latín, sino que esta tarea se dejó para el siglo XIX. El siglo XV no interrumpió el desarrollo de la literatura vernácula, sino que marca un avance definitivo en un lento proceso que va del siglo XIII al XIX y que conduce a la lengua de la prosa literaria italiana de sus modestos orígenes en la Toscana a su papel actual como medio lingüístico exclusivo de una civilización sumamente desarrollada. Esta lenta ascensión del italiano tiene su contrapartida en el declive igualmente lento del latín literario. Esta lengua latina literaria tuvo sus méritos y su importancia histórica concreta y, mal que pese a algunos, no estamos autorizados a ignorar su existencia ni a vaticinar su desaparición.

---

abunde omnibus Romani decus acriter venustatemque tuentibus» (JOANNES VINCENTIUS IMPERIALIS, *Musaeum Historicum et Physicum*, pt. I, Venecia, 1640, p. 81, en su bibliografía de Alessandro Piccolomini).

67 «Scrivendo unicamente per le persone dotte, e di materie assolutamente non popolari, dovrebbero usare piuttosto la lingua latina» (C. DENINA, *Bibliopea o sia l'arte di compor libri*, Turín, 1776, p. 53). Facciolati es llamado «sì rinomato a' tempi nostri per l'eleganza del suo latino» (*ibid.*, p. 55).

68 Especialmente en los documentos y tratados eclesiásticos, así como las obras de los estudiosos de la civilización clásica. El poeta Pascoli también publicó versos en latín. Cf. ahora la revista *Latinitas* (vol. I, 1953), que publica todo tipo de material en prosa y verso latinos.

Los detalles de este esbozo son más bien aproximativos, y mi intención se limitó meramente a plantear el problema y a indicar la dirección por la que puede ir la solución del mismo. El verdadero estudio de este problema en todos sus aspectos es algo que está todavía por iniciarse. Es un cometido en el que los historiadores de la lengua y la literatura deberían unirse para sacar más provecho. Pues este tema ilustra perfectamente el nexo que existe entre la lingüística y la historia intelectual. La palabra y la lengua no son meros fenómenos fonéticos, sino también verdaderos portadores de pensamiento. En la medida en que las ideas están sujetas a un proceso histórico de origen y desarrollo, las palabras y las lenguas que sirven de cauce a tales ideas contienen también un elemento histórico y pueden, por ello mismo, someterse a la interpretación y análisis históricos.

VIII

LA MÚSICA Y EL SABER EN EL TEMPRANO RENACIMIENTO ITALIANO*

Aunque en los últimos tiempos ha habido más preocupación por la conservación de ciertos contenidos intelectuales y literarios en el ámbito de la música que en el de las artes plásticas, el moderno culto del genio ha tendido a aislar al compositor, por no decir también al intérprete, de su entorno social y del saber de su tiempo. Esta situación, perfectamente comprensible, ha afectado también al estudio de la historia de la música, si se consideran sobre todo las necesidades de la creciente especialización universitaria. Por consiguiente, la historia de la música de la Edad Media y el Renacimiento ha sido a menudo presentada como un desarrollo completamente separado, y sólo en tiempos muy recientes se han hecho algunos intentos por enmarcarla en una situación cultural e intelectual más general[1]. Las páginas siguientes, escritas sin ninguna pretensión de competencia en el campo de la música o de su historia, quisieran contribuir a esclarecer un poco más el «telón de fondo» de la música renacentista y, si es posible, alentar a otros entendidos más cualificados a que investiguen con detalle los hechos y problemas pertinentes.

En la historia de la música, lo mismo que en otras ramas de la historia cultural, la Italia medieval ocupa un lugar algo peculiar[2]. Si hay razones para creer que la tradición del canto gregoriano se conservó y cultivó en los monasterios más importantes, así como en las catedrales y otros centros eclesiásticos, Italia no tuvo al

---

*Artículo publicado en *Studies in Renaissance Thought and Letters* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956), 451-469. Publicado originalmente en *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1 (1947), 255-274.

[1] A. PIRRO, *Histoire de la Musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe*, París, 1940. P. H. LANG, *Music in Western Civilization*, Nueva York, 1941.

[2] Sobre esta posición histórica de la Italia medieval, cf. KRISTELLER, *Renaissance Thought*, vol. I, Nueva York, Harper Torchbooks, 1961, 93-95.

parecer mucha parte en el temprano desarrollo de la polifonía, que tuvo su centro en Francia[3]. Antes de finales del siglo XIII, las composiciones y tratados musicales de origen italiano son sumamente raros, en tanto que las huellas de actividades y enseñanzas musicales son asombrosamente escasas. La figura de Guido de Arezzo en el siglo XI es hasta tal punto una excepción que merece alguna consideración la hipótesis de su origen francés[4]. El tratado sobre aritmética, geometría y música escrito hacia finales del siglo XII por William, canónigo y obispo de Lucca, debatido por los eruditos del lugar[5], aunque al parecer ignorado por las historias generales de música, no cambia este panorama apuntado, el cual tampoco parece que pueda verse afectado por algún descubrimiento aislado en alguna biblioteca y archivo particular. Durante el siglo XIII, los movimientos religiosos o populares crearon el tipo de *Laudi* que, desde sus mismos inicios, debieron ir acompañados de música, aunque algunos ejemplos que nos han llegado de dicha música sean de fecha posterior[6]. Entre los primeros miembros de la orden franciscana encontramos al menos dos músicos, Enrique de Pisa y Vita de Lucca, que alcanzaron una gran fama tanto como cantores como compositores y dieron al menos algunas clases privadas de música. Compusieron música para una, dos y tres voces, y utilizaron textos que fueron escritos ya por ellos mismos ya por algunos autores tan famosos como Felipe el canciller y Ricardo de san Víctor[7]. También debió verse estimulada la práctica de la música seglar por los recitales a la moda y la imitación de la poesía francesa y provenzal, aunque se sabe

---

[3] Voy a citar, una vez por todas, las siguientes obras generales, que he consultado con ocasión de este artículo: A. W. AMBROS, *Geschichte der Musik* II, 2.ª ed., Leipzig, 1880; III, 2.ª ed., 1881; IV, 3.ª ed. por H. Leichtentritt, 1909; Guido ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte*, Berlín, 1930; H. RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, 2.ª ed., Leipzig, 1920; J. WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, I, Leipzig, 1904; Th. GÉROLD, *Histoire de la Musique des origines à la fin du XIVe siècle*, París, 1936; A. PIRRO, *op. cit.*; G. REESE, *Music in the Middle Ages*, Nueva York, 1940; ID., *Music in the Renaissance*, Nueva York, 1954; P. H. LANG, *op. cit.*; H. RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*, 2.ª ed., Berlín, 1920; *The Oxford History of Music*, 2.ª ed., Oxford, 1929-32; R. EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker*, Leipzig, *n. d.*; *Dictionary of Music and Musicians*, de Grove, 3.ª ed., Nueva York, 1938; F. J. FÉTIS, *Biographie Universelle des Musiciens*, París, 1870; H. BESSELER, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Postdam, 1931-35.

[4] LANG, *op. cit.*, 84.

[5] L. NERICI, «Storia della musica in Lucca», *Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca*, Lucca, 1880, pp. 16 y 90 ss. Esta obra se ha conservado en el cod. 614 de la Biblioteca Capitolare de Lucca.

[6] Debo esta información al profesor Manfred Bukofzer. F. LIUZZI, *La laude e i primordi della melodia italiana*, Roma, 1935.

[7] «Cronica Fratris Salimbene de Adam Ordinis Minorum», ed. O. Holder-Egger, *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, XXXII, Hannover, 1905-1913, pp. 181 ss. Debo ésta y otras referencias al prof. Leo Schrade.

muy poco sobre ello[8]. El lugar tradicional de la música entre las siete artes liberales puede haber empujado a muchos estudiantes a dedicar algo de su tiempo a la teoría musical, aunque los documentos que se conservan de las escuelas y primeras universidades de Italia no suministran pruebas de que ocupara la música ningún lugar definido en el currículum, ni como disciplina aparte ni siquiera como anejo al estudio de la matemática y la astronomía[9].

Será sólo en el siglo XIV cuando Italia empiece a jugar un papel importante en la historia de la música. La *Ars Nova* italiana, que tuvo su centro en Florencia y en Lombardía, produjo un gran número de composiciones seculares y ocupó un importante lugar en la sociedad contemporánea, como muestran varios testimonios literarios. Esta música, al igual que la de los trovadores, se desarrolló en estrecha relación con la poesía vernácula. Los compositores pusieron música tanto a sus propios versos como a los de los poetas contemporáneos, con los que mantenían a menudo relaciones personales. Si la música religiosa era cultivada en los monasterios y catedrales[10], esta música seglar se fomentó no sólo en las cortes de los príncipes y los nobles, sino también en el marco de los gobiernos republicanos de las distintas ciudades y comunidades. Los documentos publicados sobre la cultura y actividades de índole musical en las numerosas ciudades italianas empiezan a ser cada vez más frecuentes y detallados con el siglo XIV, si bien han solido ser muy poco utilizados para las historias generales de la música[11]. Parece que las autoridades de ciudades como Florencia, Lucca y Perusa emplearon con bastante regularidad a grupos de músicos para su diversión durante las horas de descanso de los negocios y para entretenimiento en las ocasiones especiales[12]. La enseñanza de la música debió de ser

---

[8] Este recital a cargo de un conjunto noble de Pisa es descrito por SALIMBENE, *op. cit.*, 44 ss.

[9] G. MANACORDA, *Storia della Scuola in Italia, Milan, n. d.*, no dice absolutamente nada acerca del lugar de la música en las escuelas italianas medievales y sólo enumera una obra sobre música entre los libros de texto que estuvieron en uso: el *Librum artis musicae* (en la Biblioteca de S. Vito e Gorgona, 1379, pt. II, p. 357).

[10] La crónica del monasterio dominico de Sta. Caterina de Pisa se muestra elogiosa con varios monjes por sus logros en música, especialmente en el canto y la enseñanza; cf. «Chronica Antiqua Conventus Santae Catharinae de Pisis», *Archivo Storico Italiano*, VI, pt. II, 1845, pp. 522, 547, 549 y 555.

[11] Las numerosas revistas sobre historia local, así como los procedimientos de las sociedades y academias históricas provinciales, incluyen varios artículos y documentos que ilustran la historia de la música. Como son raramente mencionados en las historias generales de la música, podría resultar de sumo interés utilizar este material, que empieza con una bibliografía.

[12] Sobre Florencia, cf. L. CELLESI, «Documenti per la storia musicale di Firenze», *Rivista Musicale Italiana*, XXXIV, 1927, 579-602; XXV, 1928, 553-82. Sobre Lucca, cf. NERICI, *op. cit.*, quien cita también documentos sobre Perusa sacados de un artículo de A. ROSSI, publicados en el *Giornale di Erudizione Artistica*.

fundamentalmente de índole práctica. Casi no hay ninguna huella de instrucción musical en las universidades[13]. El teórico más importante de la época, Marchettus de Padua, cuyas obras se fechan generalmente después de 1309, desplegó su actividad en Cesena, Verona y quizá en Nápoles, sin tener conexión alguna con la universidad de su ciudad natal[14]. La combinación de música y saber aparece especialmente en el compositor más famoso del período, Francesco Lancini de Florencia[15]. Éste no se distinguió sólo como músico, sino también como poeta, tanto en lengua vernácula como en latín. Fue elogiado por sus conocimientos de gramática, astronomía y demás artes liberales; en uno de sus poemas latinos que se ha conservado defiende la lógica de Ockham contra sus críticos humanistas. Este poema es un documento interesante para la controversia entre los retóricos humanistas y los lógicos escolásticos en su primera fase[16]. Landini fue coronado también con laurel por el rey de Cipre en Venecia, y este episodio, que hace sin duda de él el único «músico laureado» de la historia occidental, ilustra perfectamente tanto su gran fama

[13] Ésta es la sola excepción que he podido hallar: un auto de procesamiento de febrero de 1308, en Bolonia, donde se menciona al «... magistrum Johannem domini Guillelmi teotonicum de Valegio dictum alias magistrum Johannem della Luna, astrologhum, professorem et doctorem in scientiis medicine et in astrologia de motibus et astrologia de effectibus sive operibus que est ipsa phylosofia... qui quidem magister Johannes est de universitate scolarium studentium Bononie...» De otro documento se desprende que en 1298 recibió su grado y licencia «in scientia medicine et in supredictis artibus...» G. ZACCAGNINI, «Giovanni di Bonandrea dettatore e rimatore ed altri grammatici e dottori in arti dello Studio Bolognese», *Studi e Memorie per la Storia dell'Università di Bologna*, V, 1920, pp. 167 ss. y 200. Johannes de Luna fue al parecer un astrólogo muy activo. El documento no prueba que hubiese una cátedra de música, pero sí que estaba bien vivo en la Bolonia de 1300 el concepto de las siete artes liberales.

[14] Para la fecha correcta de los tratados de Marchettus, cf. F. LUDWIG, «Die Quellen der Motetten ältesten Stils», *Archiv für Musikwissenschaft*, V, 1923, 289, y H. BESSELER, «Studien zur Musik des Mittelalters», I, *ibid.*, VII, 1925, 177. Sus trabajos fueron publicados por M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, III, St. Blasien, 1784, 64 ss. y por E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, III, París, 1869, 1 ss. COUSSEMAKER publicó también los siguientes tratados, que fueron presumiblemente escritos en la Italia del siglo XIV: *Phillipoti Andrea de contra puncto* (III, 116 ss.); *Philippi de Caserta de diversis figuris* (*ibid.*, 118 ss.); *fratris Johannis Veruli de Anagnia de musica* (*ibid.*, 129 ss.); *Guillelmi monachi de preaeceptis artis musicae* (*ibid.*, 273 ss.). No parece saberse nada concreto de la vida y fechas precisas de estos autores. A estas obras se puede añadir *L'arte del biscanto misurato secondo el maestro Jacopo da Bologna*, publicada por J. Wolf en *Theodor Kroyer-Festschrift*, Ratisbona, 1933, 17-39.

[15] *The Works of Francesco Landini*, ed. Leonard Ellinwood, Cambridge, Mass., 1939, con una introducción biográfica y diversos documentos.

[16] Este poema fue publicado por A. WESSELOFSKY, «Il Paradiso degli Alberti», en *Scelta di Curiosità Letterarie*, vol. 86, parte 2, Bolonia, 1867, 295 ss., y por Ph. BÖHMER, O. F. M., «Ein Gedicht auf die Logik Ockhams», *Franziskanische Studien*, XXVI, 1938, 81 ss. C. VASOLI, «Polemiche occamiste», *Rinascimento* III, 1952, 119-14.

como sus ambiciones. La afirmación hecha por varios eruditos de que Landini debió ser coronado como poeta y no como músico no posee base documental[17]. Con toda probabilidad fue coronado como músico. Por otra parte, como no había precedentes de coronaciones de músicos, sino sólo de poetas —cosa que el propio Landino, siendo también poeta, tuvo que saber bien—, está claro que quiso emular a Petrarca y a otros poetas coronados y tener una parte musical en el honor previamente reservado a la poesía.

Con el siglo XV empezó para Italia el período culminante del Renacimiento, que iba a continuar durante la mayor parte del XVI. En el campo de la música, la primera parte de este período se caracterizó por fuertes influjos extranjeros, originados en Francia y, especialmente, en los Países Bajos. Al abordar el siglo XV, los historiadores de la música han estudiado no sólo las composiciones que nos han llegado, sino en especial la literatura teórica y las instituciones y centros en que se cultivó dicha teoría y práctica musicales. Los vínculos que unen especialmente a los teóricos musicales con los distintos centros de enseñanza y con las principales corrientes intelectuales del período serán también objeto de este artículo. Nuestro objetivo es coordinar unos cuantos hechos bien conocidos de los historiadores de la música con otros que son fundamentalmente conocidos de los estudiantes de la historia de la literatura, de la filosofía y de la educación.

La historia de la educación musical, y especialmente la enseñanza de la música en las escuelas y universidades de la Edad Media y el Renacimiento, es un tema digno de mayor investigación[18]. Aunque Juan de Muris, el famoso teórico musical y mate-

---

[17] El único testimonio de la coronación es la siguiente frase de Filippo VILLANI: «ut Venetiis ab illustrissimo ac nobilissimo Cyprorum rege publice ut poetis et Caesaribus mos est laurea donaretur». *Philippi Villani Liber de Civitatis Florentiae famosis civibus*, ed. G. C. Galletti, Florencia, 1847, 35; este pasaje aparece también en ELLINWOOD, *op. cit.*, 301 ss. Todos los demás detalles fueron añadidos sin base documental, por F. CAFFI, *Storia della Musica Sacra nella già Capella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, I, Venecia, 1854, 62 ss., quien postuló la coronación de Landini como poeta, pues no quería admitir la posibilidad de su triunfo sobre los músicos locales de Venecia. Esta versión fue repetida y embellecida después, sin críticas ni nuevos documentos, por Ch. VAN DEN BORREN, *Les Débuts de la musique à Venise*, Bruselas, 1914, 12 ss. El planteamiento y el contexto general de Villani sugieren claramente que Landini fue coronado como músico.

[18] El capítulo que aparece en GÉROLD (*op. cit.*, 384 ss.) es bastante superficial. La contribución más substancial fue publicada por P. WAGNER, «Zur Musikgeschichte der Universität», *Archiv für Musikwissenschaft*, III, 1921, 1-16. Este estudio está bien documentado, especialmente por lo que a las universidades alemanas y otras del centro de Europa se refiere. Cf. también D. ISELIN, «Die Musikwissenschaft an den schweizerischen Universitäten», *Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, I, 1928-29, 27-32 y 39-46; C. A. MOBERG, «Musik und Musikwissenschaft an den schwedischen Universitäten»,

mático de principios del siglo XIV, estuvo vinculado al Collegium Sorbonicum, hay pocas pruebas de que enseñara música en París y otras universidades francesas[19]. Durante los siglos XV y XVI se enseñó música en Salamanca, Oxford y Cambridge, así como en muchas universidades alemanas y otras de Europa central. Esta enseñanza se basaba en Boecio, en Muris y en los libros de texto compuestos por varios profesores de música, y en muchos sitios se puede rastrear incluso en los siglos XVII y XVIII[20]. Los que esperan o postulan un desarrollo semejante en las universidades italianas se verán terriblemente defraudados. Los documentos que indican la enseñanza de la música en las universidades italianas se limitan casi todos al siglo XV, además de que son escasos y elusivos. Existe un decreto del papa Nicolás V publicado en 1450 que prevé una cátedra de música en la universidad de Bolonia, pero no hay pruebas de que dicha cátedra fuera ocupada nunca durante los años siguientes[21]. Cuando el español Bartolomé Ramis de Pareja, que había enseñado anteriormente sobre Boecio en Salamanca, publica su tratado musical en Bolonia en 1482, aparece en el colofón como profesor oficial de música[22]. Sin embargo, su discípulo, Giovanni Spataro, refiere en una carta que esta cátedra sólo le ha sido prometida a Ramis por las autoridades de la ciudad, y que él abandonó Bolonia el mismo año porque la promesa no se había visto cumplida[23]. Este testimonio

ibid., 54-70; II, 1930, 10-26 y 34-44; A. PIRRO, «L'enseignement de la musique aux universités françaises», *ibid.*, 26-32; 45-56 (que contiene muchos hechos interesantes, aunque apenas relacionados con nuestra temática); Edward J. DENT, «The Scientific Study of Music in England», *ibid.*, 83-92.

[19] Cf. PIRRO, *op. cit.* Debería añadirse que en la Edad Media la Sorbona no se identificó con la Universidad de París. Este ejemplo sugiere que las actas de los colegios de estudiantes pueden ser de más provecho para la historia de la música que las actas de las universidades propiamente dichas.

[20] Cf. las obras citadas *supra* (nota 18).

[21] El decreto fue publicado por Ph. C. SACCUS, *Statuta Civilia et criminalia civitatis Bononiae*, II, Bolonia, 1737, 283 ss. Aparece entre los demás lectores de la Facultad de Letras, un cierto «ad lecturam musicae unum». La lista de profesores del año 1450-51 se ha perdido. En la del año 1451-52 se puede leer: «Ad lecturam Musicae D. M.»; sin embargo, el nombre en cuestión está borrado. En las listas de los años siguientes no aparece ningún nombramiento para la música (U. DALLARI, *I Rotuli dei lettori legisti e artisti dello Studio Bolognese dal 1384 al 1779*, I, Bolonia, 1888, p. 32). Por lo tanto, este cargo, de haberse ocupado alguna vez, no duró más de un año.

[22] *Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia*, ed. J. Wolf (*Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte*, II, Leipzig, 1901). Las dos ediciones, ambas publicadas en Bolonia en 1842, tienen en el colofón: «almae urbis Bononiae dum eam (sc. musicam) ibidem publice legeret», y, respectivamente: «dum publice musicam Bononiae legeret» (*ibid.* 104).

[23] «... perchè lui [Ramis] fece stampare a Bologna tale particolare perchè el se credeva de legerla [sc. la música] con stipendio in publico. Ma in quello tempo acade cha per certe cause lui non hebe la lectura publica, et lui quasi sdegnato andò a Roma...» (G. GASPARI, «Ricerche, documenti e memorie riguardanti la

difícilmente puede ser contradicho, y los documentos de la universidad no contienen prueba alguna de que Ramis figurara nunca en su plantel ni en ese año ni en años anteriores. Uno de los teóricos musicales más importantes de principios del siglo XV, Prosdocimus de Beldemandis, fue profesor de astronomía en la universidad de Padua. No obstante, no hay pruebas de que enseñara música en dicha universidad, y sus tratados musicales no han dejado tampoco ninguna huella en este sentido[24]. Naturalmente, el hecho de que en sus escritos hablara de teoría musical lo mismo que de matemáticas y astronomía es una prueba interesante, como en el caso anterior de Muris, de que las tradiciones del Quatrivium seguían todavía vigentes en el siglo XV. El único ejemplo cierto de una cátedra de música en una universidad italiana lo ofrece Francesco Gafori en Pavía entre 1494 y 1499. La creación de dicha cátedra es objeto de loa por parte de los poetas contemporáneos como una gran innovación, y Gafori aparece en la nómina de paga de la universidad, con la observación adicional de que se encuentra en ese preciso momento enseñando en Milán, práctica corriente entre los profesores de la época[25]. Sin

---

storia dell'arte musicale in Bologna», *Atti e Memorie della R. Deputazione de storia patria per le provincie di Romagna*, VI, 1868, 24 ss.). Esto invalida una afirmación anterior de GASPARI (*La musica in Bologna*, Milán, 1858, 6) y una observación de GAFORI (dum Bononiae illiteratus tamen publice legeret, WOLF, *op. cit.*, 110) basada probablemente en el colofón del tratado de Ramis. Curiosamente, WOLF, quien cita la carta de Spataro, mantiene que Ramis estuvo ligado a la universidad (*op. cit.*, XIII). Toda esta temática ha sido clarificada por L. TORRI, *Rivista Musicale Italiana*, XX, 1913, 711 ss. Naturalmente, no hay duda de que Ramis enseñó música en la ciudad de Bolonia.

[24] Sobre su biografía y obras, cf. A. FAVARO, «Intorno alla vita ed alle opere di Prosdocimo de'Beldomandi matematico padovano del secolo XV», *Bullettino di Bibliografia e di Storia delle Scienze Matematiche e Fisiche*, XII, 1879, 1-74 y 115-251. ID., «Appendice agli Studi intorno alla vita ed alle opere di Prosdocimo de'Beldomandi, matematico padovano del secolo XV», *ibid.*, XVIII, 1885, 405-23. Cf. también A. GLORIA, *Monumenti della Università di Padova (1381-1405)*, Padua, 1888, I, 399 ss. y 514 ss. *Acta Graduum Accademicorum Gymnasii Patavini ab anno MCCCCVI ad annum MCCCCL*, ed. C. Zonta y J. Brotto, Padua, 1922, 4; 153 y 156. Varios de los tratados de Prosdocimus fueron publicados por COUSSEMAKER, III, 193 ss. Otros textos fueron publicados por L. TORRI, «Il trattato di Prosdocimo de'Beldomandi contro il Lucidario di Marchetto da Padova», *Rivista Musicale Italiana*, XX, 1913, 707-62, y por Cl. SARTORI, *La notazione italiana nel Trecento in una redazione inedita del «Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum» di Prosdocimo de' Beldemandis*, Florencia, 1938.

[25] En la lista de la Facultad de Pavía figura lo siguiente para el año 1498: «ad lecturam musices D. Presb. Franchinus Gaffurus Mediol. legans» (G. PORRO, «Pianta delle spese per l'università di Pavia nel 1498», *Archivio Storico Lombardo*, V, 1878, p. 511). Cf. también E. MOTTA, «Musici alla Corte degli Sforza», *ibid.*, XIV, 1887, 547 ss. Al parecer, Gaffori figura también en un documento similar de 1499 (PORRO, *op. cit.*, 514 ss.). En otra lista de profesores de Pavía, recopilada a partir de diferentes documentos, aparece «Francisco Gaffuro, ad lect. Musices a Milano, stipendiato dello Studio pavese, leggente a Milano», du-

embargo, como la presencia universitaria de Gafori está probada sólo para un período comparativamente breve, toda vez que su cargo de maestro de coro en la catedral de Milán, que desempeñó durante muchos años, también conllevaba el deber de enseñar, me inclino a creer que su nombramiento como profesor de universidad no fue más que un favor especial concedido por Lodovico Sforza, para dotarle de un *status* superior y una paga también más consistente. Con todo, aunque aceptemos su nombramiento universitario sin ningún tipo de reparos, está claro que se trata de un caso único en toda Italia. Los asertos, a menudo repetidos, acerca de la existencia de cátedras de música en Bolonia y Padua carecen de fundamento salvo para los hechos arriba mencionados, y asertos similares para Nápoles u otras universidades carecen todavía más de base histórica[26]. La tesis de que la música debió de ser enseñada en muchos casos como parte, o anejo, de las matemáticas, según la tradición del Quadrivium, precisa de ulteriores pruebas documentales. En cuanto a la enseñanza de la música en los centros de enseñanza media, tanto seglares como eclesiásticos, se podrían aprender muchas cosas nuevas examinando mejor los documentos locales, publicados o no.

De este modo, como las universidades jugaron un papel modestísimo en la enseñanza de la música durante el Renacimiento italiano, podemos preguntarnos con razón si hubo en realidad algún otro centro de enseñanza musical —pregunta que podría arrojar también alguna luz sobre la relación de la música con las otras artes y ciencias—. Por supuesto, debió de haber bastante instrucción de carácter privado —en el terreno del canto y la interpretación instrumental, lo mismo que en el de la teoría— no vinculada a ninguna institución, y el título de «profesor» de música se lo apropiaba al parecer cualquier enseñante más o menos competente. Parece que fue de este tipo la enseñanza de Ramis en Bolonia, así como la de su adversario, Nicolás Burcius, quien fue a la vez estudiante de derecho canónico en la universidad[27]. Sin embargo, los principales centros de enseñanza musical fueron las catedrales y las cortes.

Las catedrales y otras iglesias importantes no sólo necesitaban

---

rante el período entre 1494-1499 (*Memorie e documenti per la storia dell'Università di Pavia*, pt. I, Pavía, 1878, 166). Otro testimonio de 1497, así como un poema de Lancinus Crutius, con el título «laudat duces instituta musicae lectione», son citados por C. CESARI, «Musica e Musicisti alla Corte Sforzesca», *Rivista Musicale Italiana*, XXIX, 1922, 24 ss. *Franchino Gaffurio*, Lodi, 1951, p. 89 ss.

[26] Algunos estudiosos afirman que Johannes Tinctoris enseñó en la universidad de Nápoles, pero las actas de la universidad de aquella época no dicen nada de él, ni de ninguna cátedra de música en general (E. CANNAVALE, *Lo Studio di Napoli nel Rinascimento*, Nápoles, 1895).

[27] En la portada de su *Musices opusculum* (1487) se le llama «musices professoris ac iuris pontificii stodiosissimi» (Ramis, ed. Wolf, 105).

un organista y un coro para sus oficios, sino también un maestro de coro, que a menudo tenía la tarea de componer música para las distintas ocasiones y de formar y enseñar a los cantores del coro. En Italia este sistema no fue meramente un legado de los anteriores siglos medievales, sino que, en muchos casos, los oficios de la iglesia y la escuela de la catedral surgieron por primera vez durante los siglos XIV, XV e incluso XVI. Según vamos siguiendo las carreras de los distintos teóricos renacentistas, hallamos que ocupan a menudo el cargo de maestros del coro en varias iglesias o que están relacionados de alguna otra manera con los cabildos catedralicios. Gafori fue durante muchos años maestro de coro en la catedral de Milán, tras haber desempeñado la misma función en otros lugares[28]. Giovanni Spataro fue maestro de coro en san Petronio de Bolonia[29], Giuseppe Zarlino en san Marcos de Venecia[30] y el carmelita inglés John Hothby en la catedral de Lucca[31]. Pietro Aron estuvo empleado en la iglesia de Imola[32]. A principios del siglo XV, Juan Ciconia de Lieja fue canónico de Padua[33], y Ugolino de Orvieto, nacido probablemente

---

[28] D. MUONI, «Maestri di Cappella del Duomo di Milano», *Archivo Storico Lombardo*, X, 1883, 211 ss. Una fuente importante de la carrera de Gafori la tenemos en la biografía contemporánea de Mantaleo Malegulus, reeditada por Sassi en Ph. ARGELATI, *Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium*, I, pt. I, Milán 1745, col. CCCXLVI ss. Cf. también G. CESARI, *l. c.*, e *ID.*, en F. MALGUZZI VALERI, *La Corte di Lodovico il Moro*, IV, Milán, 1923, 206 ss. *Franchino Gaffurio*, Lodi, 1951.

[29] GASPARI, «Ricerche», etc. L. FRATI, «Per la storia della musica in Bologna dal secolo XV al XVI», *Rivista Musicale Italiana*, XXIV, 1917, 456 ss. La obra de SPATARO *Dilucide et probatissime demonstrationi* fue reeditada por J. Wolf, *Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch*, VII, Berlín, 1925.

[30] CAFFI, *op. cit.*, I, 127 ss.

[31] Los documentos sobre su carrera en Lucca son citados en su totalidad por NERICI, *op. cit.*, 43, 80, 92 ss. y 113 ss. Cf. también U. KORNMÜLLER, «Johann Hothby», *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, VIII, 1893, 1-23. Algunos de sus tratados más breves fueron publicados en COUSSEMAKER, III, 328 ss., y su obra principal, titulada *Calliopea legale*, fue editada también por COUSSEMAKER, *Histoire de l'harmonie au Moyen Âge*, París, 1852, 295-349. Sobre esta última obra, cf. A. W. SCHMIDT, *Die Calliopea Legale des Johannes Hothby, diss.*, Leipzig, 1897. En cuanto al título, me gusta citar la siguiente frase del *De rationibus musicae* de FICINO: «...proportio dupla que diapason scilicet octave vocis perfectam procreat consonantiam Calliopeo apud poetas nomine designatam» (*Supplementum Ficinianum*, Florencia, 1937, I, 51). Un discípulo de Hothby, un cierto Matheus de Testadraconibus Florentinus O. Serv. (COUSSEMAKER, III, p. XXXI ss.) fue el autor de otro famoso tratado sobre música (A. DE LA FAGE, *Essais de diphthérographie musicale* I, París, 1864, 375 ss.).

[32] FÉTIS, *op. cit.*, I, 1 ss.

[33] Sobre su vida y composiciones, cf. AMBROS, *op. cit.* III, 146; W. KORTE, «Contributi alla storia della musica in Italia», *Rivista Musicale Italiana*, XXXIX, 1932, 516 ss. Sobre sus tratados inéditos, uno de los cuales está dedicado «presbytero Johanni Gasparo canonico Vicentino» y fechado en 1411 en Pauda, cf. A. DE LA FAGE, *op. cit.*, 387 ss.; G. GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, I, Bolonia, 1890, 203 ss. y 347 ss.

en Forlì, fue canónigo de Ferrara[34]. Los tratados y las composiciones de todos estos maestros están muy probablemente relacionados con estos cargos y actividades[35].

La importancia de las cortes renacentistas como centros de vida musical es tan bien conocida que no necesita que nos detengamos en ello. Los papas, al igual que los jefes temporales de Nápoles, Milán, Florencia, Mantua, Ferrara y Urbino, tenían sus propios coros, intérpretes y compositores de corte que atendían diariamente al ocio musical lo mismo que a los festivales y celebraciones especiales. Con todo, la instrucción musical jugó también un papel importante en la educación de los príncipes y sus cortesanos al igual que en el período caballeresco. En el *Cortesano*, de Castiglione, los acompañamientos musicales son un tema muy tratado[36]. En la corte de Ferrante de Aragón en Nápoles, Juan Tinctoris de Nivelles, que era un hombre muy instruido y poseía un diploma de Derecho en la universidad de Lovaina, no sólo fue maestro de coro real, sino también profesor de música de la princesa Beatriz y de varios jóvenes nobles, a los que dedicó sus tratados[37]. En la escuela de Vittorino da Feltre en Mantua, destinada en principio a la educación de los príncipes Gonzaga y sus compañeros nobles, la música fue uno de los temas de estudio exigidos[38]. También los cardenales y nobles privados tuvieron entre su séquito varios intérpretes y profesores de música; tal es el caso de Nicola Vicentino en la corte del cardenal Ippolito d'Es-

---

[34] Sobre su vida y tratados inéditos, cf. A. DE LA FAGE, *op. cit.*, 116 ss.; U. KORNMÜLLER, «Musiklehre des Ugolino von Orvieto», *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, X, 1895, 19-40; F. X. HABERL, «Bio-bibliografische Notizen über Ugolino von Orvieto», *ibid.*, 40-49; G. PIETZSCH, *Die Klassification der Musik von Boethius bis Ugolino von Orvieto*, *tesis de* Friburgo, Halle, 1929.

[35] Otros dos tratados del siglo XV proceden al parecer de esta tradición eclesiástica: el *Ars cantus figurati Antonii de Lucca* (ed. COUSSEMAKER, IV, 421 ss.), cuyo autor menciona a su profesor («quam michi Antonio de Luca Ordinis Servorum declaravit legit perfecteque aperuit Magister meus dominus Laurentius de Urbe Veteri... canonicus ecclesie Sancte Marie Majoris...», *op. cit.*, 421), y el *Compendium Musicale*, «a multis doctoribus editum et compositum et per presbyterum Nicolaum de Capua ordinatum sub anno 1415», publicado por DE LA FAGE (*op. cit.*, 308 ss.). Sobre Johannes Bonadies y Johannes Gallicus, cf. *infra*.

[36] Bianca BECHERINI, «Il "Cortegiano" e la musica», *La Bibliofilia*, XLV, 1943, 84-96. Debo esta referencia al prof. Leonardo Olschki.

[37] La mayoría de sus tratados fueron publicados por COUSSEMAKER, *op. cit.*, IV, 1 ss. El autor se llama a sí mismo regis Siciliae Capellanus. Sobre su relación con la princesa Beatrice, cf. especialmente pp. 41, 177 y 191. Cf. igualmente K. WEINMANN, *Johannes Tinctoris...*, Ratisbona, 1917; Ch. VAN DEN BORREN en *Biographie Nationale*, XXIV, Bruselas, 1930-32, col. 288-316; Lucie BALMER, *Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris*, Berna-Leipzig, 1935.

[38] William H. WOOWARD, *Vittorino da Feltre and other Humanist Educators*, Cambridge, 1897, 43; ID., *Studies in Education during the Age of the Renaissance*, Cambridge, 1924, 19 ss.

te[39], y de Pietro Aron en la de Sebastiano Michiel en Venecia[40]. Las restantes repúblicas tuvieron también su parte en el cultivo y padrinazgo de la música. El gobierno florentino tuvo sus músicos asalariados a lo largo de todo el siglo XV, y la república de Lucca organizó su coro de palacio, según el modelo de las cortes principescas, durante el XVI[41]. A veces los gobiernos republicanos concurrieron en la conservación de la música en las iglesias parroquiales. Los músicos de san Marcos de Venecia recibían sus honorarios, salarios y reglamentos del gobierno civil[42], y es conocido el caso de John Hothby, cuyo salario era pagado en parte por el cabildo catedralicio y en parte por las autoridades de la mencionada ciudad de Lucca[43]. Cuando llegamos a la siguiente fase del Renacimiento, un nuevo tipo de instituciones empieza a abrirse paso en las actividades e instrucción de índole musical; nos referimos a las academias. A principios del siglo XVI, las sesiones musicales aparecen entre las actividades misceláneas de estos clubes perfectamente organizados, y hacia finales de siglo, encontramos los primeros ejemplos de academias dedicadas exclusivamente a la música, precursoras de nuestros modernos conservatorios y escuelas de música. Uno de los teóricos de la época, Ercole Bottrigari de Bolonia, fundó al parecer una de estas academias en su propia casa, toda vez que la camerata florentina reunió muchas de las características de una academia[44].

Tras haber tratado del trasfondo institucional de la música del primer Renacimiento, no estaría de más examinar los influjos que recibió de las dos corrientes intelectuales más importantes del período; a saber, el humanismo y el platonismo. El temprano humanismo italiano fue en su origen un movimiento literario y retórico. Su mayor preocupación se centró en el estudio y la imitación de la literatura clásica, siendo su mayor pretensión el haber hecho revivir la elocuencia y el saber antiguos tras un largo período de decadencia. En las otras disciplinas universitarias que tuvieron una tradición medieval sólida y sustancial el influjo del humanismo fue necesariamente algo tardío y externo, aunque a menudo bastante significativo. La contribución humanista consistió principalmente en una mayor elegancia de estilo, en un nuevo énfasis en los materiales de fuentes antiguas, en la pretensión de un renacimiento del sujeto tras un tiempo de declive y,

---

39 FÉTIS, *op. cit.*, VII, 338 ss.

40 *Ibid.*, I, 1 ss. No se sabe nada sobre el entorno de Antonius de Leno, autor de un tratado sobre contrapunto en italiano (ed. COUSSEMAKER, III, 307 ss.)

41 Cf. *supra*, nota 12.

42 CAFFI, *op. cit.*

43 NERICI, *op. cit.*, 92 ss. y 113 ss.

44 El conde Pietro de Bardi dice de su padre en su carta a G. B. Doni (1634): «Formava quasi una dilettevole e continua accademia» (A. SOLERTI, *Le origini del Melodramma*, Turín, 1903, 143 ss.).

por último, en varios intentos por restaurar ciertas formas de la doctrina y práctica antiguas. Todo esto tuvo que hacerse con ciertos miramientos hacia las tradiciones profesionales, que siguieron siendo básicamente medievales y que, por ello, condujeron a diferentes formas de compromiso y reajuste. Este desarrollo, que caracteriza a la historia de la filosofía, la teología, el derecho, la medicina y las demás ciencias y artes en el Renacimiento, puede observarse también en el campo de la música y, especialmente, de la teoría musical[45].

Un ejemplo significativo lo tenemos en la relación entre Juan Gallicus y Vittorino da Feltre. Juan Gallicus, músico de Namur que entró después en la orden carmelita y pasó la mayor parte de su vida en Italia, compuso un tratado importante sobre música, en el que señala en dos ocasiones que había asistido a la escuela de Vittorino da Feltre en Mantua y que le debía a éste su recta comprensión de Boecio y de la teoría musical[46]. Los estudiantes literarios de Vittorino, que fue uno de los educadores más influyentes del temprano Renacimiento italiano, saben que se interesó mucho por la música y que dedicó a ésta un espacio especial en su programa educativo, aunque ignoran el hecho de que tuvo un alumno que se convertió en un músico profesional y atribuyó parte de su saber musical a la intepretación de Vittorino de Boecio[47]. Por otra parte, los historiadores que mencionan el hecho de la formación de Juan Gallicus no parecen darse cuenta del puesto importante que ocupó Vittorino y su escuela en el movimiento humanista. Está claro que el rico contenido del tratado de Gallicus no puede atribuirse a Vittorino; sin embargo, sí le debió casi con toda probabilidad no sólo su estilo latino, sino también su entusiasmo con el que ensalzó el estudio de Boecio, el teórico clásico de la música. Curiosamente, este músico belga pagó con creces el influjo que recibiera del humanismo italiano. Sabemos por el colofón de la copia manuscrita del tratado de Gallicus que fue profesor de Nicolaus Burcius de Parma, el cual es conocido como autor de varios poemas latinos así como de un tratado sobre música en el que defiende las viejas doctrinas de Boecio y Guido de Arezzo contra las innovaciones del español Ramis de Pareja. Burcius, que vivió muchos años en Bolonia como estudiante de derecho canónico y como cortesano de los Bentivoglio,

---

45 Las afirmaciones de los teóricos musicales renacentistas de la música antigua han sido estudiados en un artículo interesante por D. P. WALKER, «Musical Humanism in the 16th and early 17th centuries», *The Music Review* II, 1941, y III, 1942.

46 COUSSEMAKER, IV, 299 y 345.

47 WOODWARD, *op. cit.* La larga lista de alumnos de Vittorino suministrada por C. DE ROSMINI (*Idea dell'ottimo precettore nella vita e disciplina di Vittorino da Feltre e de' suoi discepoli*, Bassano, 1801, 249 ss.) no incluye a Johannes Gallicus.

fue sacerdote y posteriormente maestro de coro de la iglesia de Parma. Los historiadores de la música, que conocen sus relaciones con Gallicus y su tratado contra Ramis, no muestran interés por sus actividades literarias como humanista, mientras que los estudiantes de literatura, que conocen su biografía y distintas obras, desconocen el hecho de que fue en música discípulo de Gallicus y, por tanto y de manera indirecta, de Vittorino da Feltre[48].

Una combinación similar de tradiciones borgoñonas de música y de influjos literarios italianos se detecta en la carrera de Francesco Gafori, quien no fue solamente un profesor italiano de música, sino también una de los representantes más destacados del humanismo musical. Sabemos que fue discípulo del carmelita flamenco Juan Bonadies o Godendach, y que probablemente fue influido por Tinctoris, con el que entabló contacto durante su estancia en Nápoles[49]. Se sabe muy poco de la vida de Godendach, salvo que copió un gran número de tratados musicales compuestos por italianos o extranjeros que vivían en Italia[50]. De este modo, debió de transmitir a Gafori una buena dosis de teoría musical; una comparación detenida entre las obras de Gafori y los tratados copiados por Godendach podría proporcionarnos algunas conclusiones adicionales. No sabemos si Gafori debió o no

---

[48] Sobre la vida y escritos de Brucius, cf. G. M. MAZZUCHELLI, *Gli Scrittori d'Italia*, II, pt. IV, Brescia, 1763, col. 2449; I. AFFÒ, *Memorie degli Scrittori e Letterati Parmigliani*, III, Parma, 1791, 151; A. PEZZANA, *Continuazione delle Memorie degli Scrittori Parmigliani*, VI, parte II, Parma, 1827, 403 ss. Sobre su relación con Johannes Gallicus, cf. Coussemaker, IV, 421.

[49] Sobre Gafori, cf. notas 25 y 28. Cf. también G. S. MAYR, *Biografie di scrittori e artisti musicali Bergamaschi* (ed. A. Alessandri), Bérgamo, 1875, 59-85; E. PRAETORIUS, *Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts* (*Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte*, Zweite Folge, II), Leipzig, 1905; P. HIRSCH, «Bibliographie der musiktheoretischen Drucke des Franchino Gafori», *Festschrift für Johannes Wolf*, Berlín, 1929, 65-72 ; K. JEPPESEN, «Die drei Gafurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo, Milano», *Acta Musicologica* III, 1931, 14-28. *Franchino Gaffurio*, Lodi, 1951.

[50] Bonadies copió: Philippi de Caserta tractatus de diversis figuris (Reggio, 1474, Coussemaker, III, 124), Johannis Hothby de cantu figurato (Reggio, 1474, *ibid.*, 332); Johannis Ciconia de proportionibus (Mantua, 1473, G. Gaspari, *Catalogo*, p. 348); Jacobi de Regio de proportionibus (Reggio, 1474, *ibid.*, 227). El manuscrito de Bonadies, cod. 117 de la Biblioteca Comunale de Faenza ha sido descrito por G. RONCAGLIA, «Intorno ad un codice di Johannes Bonadies», *Reale Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, Modena, Atti e Memorie*, Ser. V, vol. IV, 1939, 31-43. En su enumeración de los tratados contenidos en el manuscrito, Roncaglia omite a Felipe de Caserta, pero añade varias composiciones de Jo. de Muris, Hothby, Nicasius Weyts, Pater Bartholomaeus, Guillelmus Monacus y otros autores anónimos. Cf. también Ch. VAN DEN BORREN, «Le Codex de Johannes Bonadies...» *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* X, 1940, 251-61, quien afirma con razón que el nombre de Godendach se remonta a Malegulus (cf. *supra*, nota 28).

a Godendach sus inclinaciones humanistas; como tampoco sabemos cuáles fueron sus profesores de humanidades. No obstante, el hecho de que Gafori tuviera tanto en común con las actitudes de los humanistas contemporáneos no ha pasado inadvertido a muchos entendidos, hecho que viene confirmado además por sus escritos. Él se muestra orgulloso de su latín elegante, critica el estilo de sus oponentes «iletrados», Ramis y Spataro, y pide disculpas por escribir uno de sus tratados en lengua vernácula para instrucción de lectores sin educación. Pretende elevar su música a su dignidad antigua. Tradujo al latín varios tratados griegos antiguos sobre música, y una de estas traducciones, hecha para Gafori por Juan Bautista Burana de Verona, ha sobrevivido en un manuscrito de Lodi[51]. Esta inclinación humanística de Gafori es de indudable importancia, ya que fue él una gran autoridad durante el siglo XVI y, por este concepto, nunca estuvo aislado de su entorno. El argumento esgrimido de que la música se estaba restableciendo en su antigua dignidad, tan corriente en el siglo XVI desde la misma fundación de la camerata florentina, se remonta hasta el mismo siglo XV[52]. El intento de Nicola Vicentino de hacer revivir los géneros enharmónicos y cromáticos de la música antigua se inspiró en el mismo eslogan humanista, como indica el mismo título de su tratado[53]. También la reforma musical acometida por Vincenzo Galilei y los otros miembros de la camerata florentina se presentó en un principio como un *revival* de la música antigua, aunque por fin evolucionó por derroteros completamente diferentes[54].

El influjo del otro gran movimiento del Renacimiento temprano, el platonismo, en la historia de la música es todavía menos

---

[51] Los autores traducidos por Gafori fueron Manuel Bryennios, Bakchios, Arístides Quintilianos y Ptolomeo (cf. el facsímil dado por Cesari en F. MALAGUZZI VALERI, *op. cit.*, 217). La versión manuscrita de Manuel Bryennios hecha por Burana para Gafori es mencionada por MAYR (*op. cit.*, 76). Está fechada en 1497. Cf. el ms. XXVIII A 8 de la Biblioteca Communale de Lodi, y *Franchino Gaffurio*, Lodi, 1951, pp. 101 ss. y 171.

[52] La historia de este concepto será tratada por el prof. Leo Schrade en un artículo de próxima aparición. Cf. por ahora L. SCHRADE, *Monteverdi: Creator of Modern Music*, Nueva York, 1950, cap. 1, pp. 17 ss., donde se trata del concepto de música renacentista en Vincenzo Galilei. F. FANO suministra algunos materiales para el siglo XVI (*La Camerata Fiorentina: Vincenzo Galilei*, ed. F. Fano, en *Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana*, IV, Milán, 1934, pp. XVI ss. Sin embargo, Ficino incluye la música ya en 1492 entre las artes y las ciencias que habían conocido un resurgir en su tiempo (*Opera*, Basileae, 1576, I, 944: carta a Pablo de Middleburg).

[53] *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Roma, 1555. Cf. FÉTIS, *op. cit.*, VIII, 328 ss.

[54] FANO, *op. cit.* Debo esta referencia al prof. Leo Schrade. DE LA FAGE habla de un tratado inédito, *De musica et poetica*, del humanista RAPHAEL BRADOLINUS, *op. cit.*, 61 ss. Este manuscrito no se encuentra en Padua, como él pretende, sino que es el cód. 805 de la Biblioteca Casanatense de Roma.

conocido que el del humanismo. Entre los historiadores de la música, tan sólo Ambros subraya el hecho de que los teóricos de la camerata citaban a Platón como autoridad, y estaban en cierto sentido influidos por su doctrina[55]. Este hecho ha permanecido oculto a los historiadores de la filosofía y la ciencia, aunque es de cierta trascendencia para sus estudios; demuestra, en efecto, que hasta finales del siglo XVI tuvo el platonismo florentino suficiente fuerza para ejercer una influencia sobre un campo tan relativamente remoto como la música. Por otra parte, el hecho de que Vincenzo Galilei fuera influido por esta corriente añade un nuevo elemento a la cuestión disputada de si fue el platonismo el influjo más importante que recibió el pensamiento de su gran hijo, Galileo Galilei.

Los historiadores de la música parecen no darse cuenta alguna de que la música jugó un magno papel en la vida y pensamiento de Marsilio Ficino, fundador y jefe de la academia florentina, con el que empezó la tradición del platonismo florentino más de cien años antes de Vincenzo Galilei[56]. Sabemos por las cartas de Ficino y otros testimonios contemporáneos que tocó la lira no sólo para su propia relajación, sino que interpretó obras musicales también en su casa y en los palacios de los Medici ante un auditorio de admiradores[57]. Gustó incluso de compararse al mítico cantante Orfeo, cuyos supuestos himnos y poemas estudió y tradujo con aplicación[58]. Su interés se extendió también a la teoría musical, y sus cartas y demás escritos contienen bastantes observaciones interesantes sobre el tema, las cuales están estrechamente relacionadas con sus opiniones filosóficas y las de sus autores fa-

---

[55] *Geschichte...* IV, 2.ª ed., Leipzig, 1881, 156 ss. Conviene tener en cuenta, sin embargo, que Vincenzo GALILEI cita también muy a menudo a Aristóteles en su *Dialogo della musica antica et moderna* (ed. F. Fano, Roma, 1934). Sobre los otros documentos relativos a la Camerata y a la primera ópera, cf. SOLERTI, *op. cit.*

[56] La única excepción es un artículo de próxima aparición del prof. E. LOWINSKY, «The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance». Cf. por ahora *Papers of the American Musicological Society,* Annual Meeting, 1941, publicados en 1946, pp. 57-84, esp. pp. 78-80. Cf. también el artículo de KINKELDEY, citado más abajo, nota 71; REESE, *Music in the Renaissance,* 182; D. P. WALKER, «Ficino's "Spiritus" and Renaissance Platonists», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XVI, 1953, 100-120. A. DELLA TORRE reunió bastante material sobre el papel de la música en la vida de Ficino y su círculo, *Storia dell'Academia Platonica di Firenze,* Florencia, 1902, 788 ss. Yo he tratado brevemente sobre la teoría de la música de Ficino (*The Philosophy of Marsilio Ficino,* Nueva York, 1943, 307 ss.; *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino,* Florencia, 1953, pp. 331 ss.).

[57] *Opera, loc. cit.*, 608, 609, 651, 725, 788 y 822 ss. *Supplementum Ficinianum,* Florencia, 1937, II, 87 ss., 89, 230 y 262 ss. Cf. también el poema de LORENZO DE' MEDICI, *L'Altercazione,* ed. A. Simioni, II, Bari, 1914, 41.

[58] DELLA TORRE, *op. cit.*, 789 ss. Cf. también KRISTELLER, *Studies*, pp. 52 ss. y 96 ss.

voritos antiguos. En una carta dirigida a Franciscus Musanus, Ficino justifica su práctica de compaginar la medicina, la música y la teología con la afirmación de que la música es tan importante para el «espíritu» intermediario como lo es la medicina para el cuerpo y la teología para el alma[59]. En su tratado acerca de la locura divina, asegura que el alma humana adquiere mediante los oídos una memoria de la música divina, que se encuentra primeramente en la mente eterna de Dios y después en el orden y los movimientos de los cielos. Se da también una doble imitación de esta música divina entre los hombres, una inferior mediante voces e instrumentos y otra superior mediante el verso y el metro. Al primer género se le llama música vulgar, mientras que el segundo es llamado por Platón música y poesía serias[60]. En otra carta dirigida a Antonio Canigiani, Ficino compara de nuevo la música con la medicina. El sonido de las voces y los instrumentos afecta al espíritu del oyente y, mediante el mismo, también a su cuerpo y alma. Para Ficino, la música es un medio para expulsar las molestias del cuerpo y alma, y elevar la mente hacia Dios y las cosas inteligibles[61]. En su comentario sobre el *Banquete* de Platón, distingue Ficino una triple belleza y proporción que consiste, respectivamente, en pensamientos, figuras y sonidos[62]. En el duodécimo libro de su principal obra filosófica, la *Teología platónica*, habla de la relación entre los sentidos, la fantasía, la razón y Dios en términos de audición y de proporciones rítmicas, siguiendo casi al pie de la letra el libro sexto del *De Musica* de Agustín[63]. Encontramos un tratamiento más extenso de la música en un breve tratado titulado *De Rationibus Musicae*, que publiqué a partir del único manuscrito que ha sobrevivido y que todavía no ha llamado la atención de los historiadores de la música[64]. Este tratado fue compuesto hacia 1848 y se destinó en un principio a la colección de las cartas de Ficino. Citando a Platón, Trismegisto y Pitágoras, Ficino distingue entre la música del alma y la de los oídos. Luego pasa a tratar de las proporciones que subyacen a los intervalos musicales. No sólo reconoce la suave armonía de la tercera, sino que también compara la tercera, la quinta y la octa-

---

59 *Opera, loc. cit.*, 609.
60 *Ibid.*, 614.
61 *Ibid.*, 650 ss. Cf. también p. 502.
62 *Ibid.*, 1322 ss. Cf. también pp. 632 ss.
63 *Ibid.*, 278 ss. Cf. *De Musica* VI, 2; 7-10 y 12.
64 *Supplementum Ficinianum* I, 51-56. Una copia manuscrita de este tratado se hallaba en la biblioteca de Pico (P. KIBRE, *The Library of Pico della Mirandola*, Nueva York, 1936, p. 215, n.º 706). Cf. el artículo de LOWINSKY, citado más arriba, nota 56. El folleto *De laudibus musicae* hallado en el ms. de Turín Pas. lat. 603 entre las cartas de Ficino es de autenticidad poco cierta.

va con las tres Gracias[65]. Al hablar de nuevo acerca de los ocho tonos de la escala, Ficino compara su secuencia con una figura ovalada, y el acorde del primero y octavo tonos con una pirámide. Después examina las causas comunes de la consonancia y concluye diciendo que los grados de consonancia y disonancia están determinados por la medida en que las proporciones correspondientes se aproximan a la unidad o a la pluralidad respectivamente. Entre las causas físicas de la consonancia Ficino enumera las proporciones entre los cuatro elementos que corresponden supuestamente a las proporciones que determinan los intervalos consonantes. Por último, al tratar de las causas astronómicas o astrológicas de la consonancia, no sólo se refiere a la armonía pitagórica de las esferas, sino que relaciona también los signos del Zodíaco con los tonos de la escala y compara los «aspectos» favorables y perjudiciales de los doce signos con los intervalos consonantes y disonantes. Otra ocasión en que Ficino habla largo y tendido de la música la encontramos en su comentario del *Timeo* de Platón[66]. Al tratar de explicar el empleo que hace Platón de las proporciones musicales en la composición del alma, Ficino hace hincapié en el efecto de la música en el alma del oyente. Luego habla de los distintos sonidos e intervalos, del antiguo instrumento[67] del tetracordio y de la correspondencia entre las proporciones matemáticas y la consonancia musical. Comparando la mezcla de sonidos con la mezcla de drogas hecha por el médico, señala que la combinación de varios sonidos producidos al mismo tiempo tiene como resultado algunos nuevos fenómenos característicos que se perciben como consonancia cuando los dos sonidos componentes alcanzan una especie de unión[68]. Este sonido compuesto lo compara con un sabor combinado. Ficino añade que, según los físicos, un sonido llega a nuestros oídos mediante círculos en el aire comparables a los producidos por una piedra arrojada al agua. La consonancia entre un sonido grave y un sonido agudo es comparada con una figura ovalada, lo cual sirve para explicar la forma ovalada de nuestra oreja, de nuestra lengua y de muchos instrumentos musicales[69]. Al debatir

[65] «vocis tertie lenis... harmonia...». «Precipue vero tertia, quinta, octava ceteris gratiores tris nobis Gratias referunt» (*op. cit.*, 51).
[66] *Opera, loc. cit.*, 1453 ss.
[67] Debería ser: el concepto del tetracordio, según me informa D. P. Walker.
[68] «...ex acuta gravique voce tertiam fieri communemque vocalem formam... voces plures rite commixtae unum quendam invicem resonant reboatum virtutis novae atque mirabilis fundamentum... Reliquum est ut sola [sc. la unión] placeat quae nova et efficax ex moderata quadam conflatione resultat. Ninc igitur consonantia definitur soni gravis et acuti mixtura uniformiter ad aures suaviterque accedens» (*ibid.*, 1455 ss.).
[69] *Ibid.*, 1456.

las proporciones que corresponden a los intervalos musicales, Ficino admite que la cuarta es de por sí disonante[70], y compara finalmente los tonos de la escala con los planetas.

Ficino no cita nunca a autores recientes en el campo de la música; sin embargo, su tratamiento de la tercera y la cuarta muestra que no sólo repitió las teorías antiguas, sino que estuvo familiarizado con el gusto y la teoría de su tiempo. Por otro lado, su absoluto descuido de la polifonía y su insistencia en la armonía en cuanto producida por acordes simultáneos podría haber tenido algún influjo en las teorías de la camerata. Por lo demás, sus observaciones no son tanto una contribución a la teoría musical cuanto un intento de relacionar la música con sus concepciones favoritas en metafísica, medicina y astrología. La cuestión de si las doctrinas de Ficino tuvieron o no algún influjo tangible en la teoría y práctica de su tiempo o después debería ser abordada en futuros trabajos de investigación[71]. En cualquier caso, Ficino fue muy admirado como intérprete por los miembros de su círculo, y se sabe que contó con varios músicos entre sus amigos y discípulos más íntimos.

Quisiera concluir este artículo con unas cuantas sugerencias sobre las relaciones de la música con la poesía y la retórica. El vínculo entre composición musical y poesía vernácula, que fue un legado del período de los trovadores y había continuado en la *Ars Nova* del siglo XIV, tuvo su contrapartida en los Strambotti de finales del siglo XV, y también en los madrigales del siglo XVI. Mientras que las composiciones musicales que nos han llegado han sido objeto de detenido estudio, al parecer poca gente repara en que existen varias colecciones de Strambotti manuscritas e impresas que no muestran huella alguna de anotación musical, sino que fueron compuestas sin duda para un recital con acompañamiento musical[72]. Más aún, sabemos de numerosos Improvvisatori que fueron muy estimados en las cortes italianas de finales del siglo XV y principios del XVI, y que consiguieron en parte una notable fama literaria[73]. Cuando recitaban sus propios versos, es posible que improvisaran el poema junto con la música. Con todo, también recitaban a menudo versos compuestos por otros, y

---

[70] *Ibid.*, 1457 («diatessaron... per se quidem auditam non approbari»).

[71] El influjo de Ficino en Gafori ha sido estudiado detenidamente en estos últimos tiempos por O. KINKELDEY, «Franchino Gafori and Marsilio Ficino», *Harvard Library Bulletin* I, 1947, 379-82. Gafori poseyó y anotó una copia de la traducción de Platón por parte de Ficino, actualmente en la Biblioteca de Harvard, y citó también a Ficino en una de sus obras.

[72] Un buen ejemplo lo tenemos en el cod. Urbinas lat. 729, escrito posiblemente para la duquesa Elisabetta Gonzaga.

[73] Cf. DELLA TORRE, *op. cit.*, 796 ss.

en tales casos improvisaron probablemente la música[74]. Esto explicaría por qué se ha transmitido sin música el texto de tantos Strambotti, y por qué algunos de ellos parecen ser más viejos que la mayoría de los que se han preservado con su música[75].

En cuanto a la poesía latina de los humanistas, su relación con la música es menos cierta. Por otra parte, sabemos, en el caso de Ficino, que solía improvisar un fondo musical para los versos en latín que le mandaban sus amigos humanistas[76]. Podríamos obtener más luz sobre este tema si los entendidos en música examinaran algunas de las numerosas colecciones de poesía en latín impresas y manuscritas que datan de los siglos XV y XVI. Un tal estudio podría suministrar también más información sobre historia musical en otro respecto, puesto que algunas de estas colecciones incluyen epigramas que tratan sobre la música y los músicos. La colección de epitafios a Antonio Squarcialupi, que iba unida al famoso códice de la época de Lorenzo de Medici, no es ciertamente el único ejemplo de este género[77].

Si la música y la poesía aparecían a menudo en estrecha alianza, la relación entre música y oratoria parece haber sido más bien de rivalidad. En Italia, el uso de la oratoria en las bodas, en los funerales y en toda clase de celebraciones públicas se remonta por lo menos al siglo XIII. Al principio tuvo un sentido legal, pero, bajo el influjo del humanismo, fue evolucionando hacia una forma de entretenimiento público que parece que alcanzó su punto culminante en el siglo XV. Ahora bien, el empleo de la música en celebraciones del mismo carácter está probado por lo menos desde el siglo XIV, aunque pudo estar limitado a los escasos toques de trompeta que marcaban los inicios del festival. Sin embargo, ya desde principios del siglo XV encontramos composiciones musicales importantes, como las misas y los motetes escritos para celebraciones públicas, especialmente en Venecia y sus ciudades satélites[78]. Durante el siglo XVI, cuando las celebraciones en la corte se volvieron más elaboradas y sus descripciones en la literatura más frecuentes, obras teatrales, églogas, máscaras y otros poemas por el estilo constituyeron el centro de la celebración y de la atención general, y la mayoría de estos actos fueron acompañados de música. Sería de gran interés para el estudiante

---

[74] Esto es lo que parece que hizo Baccio Ugolini cuando interpretó el papel del Orfeo de Poliziano en Mantua.

[75] La poesía de principios del siglo XV ha sido tratada, sin ninguna referencia a la música, por F. FLAMINI, *La Lirica Toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, 1895.

[76] *Opera, loc. cit.*, 651 y 673.

[77] Estos epitafios han sido publicados por J. WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, I, Leipzig, 1904, 229 ss. También se encuentran en el Cod. Vaticanus lat. 7192.

[78] AMBROS, *op. cit.*, III (2.ª ed.), 1881, 509 ss.

de la civilización renacentista el estudiar los tipos de ocasiones concretas para las que se componían los discursos o la poesía musical, o ambas cosas a la vez, en los distintos períodos y lugares. Parece ser que, cuando la importancia legal de la oratoria había pasado a un segundo plano, considerándose meramente como pasatiempo, la poesía y la música se convirtieron en sus poderosos rivales, acabando por sustituirla completamente durante el siglo XVI. Dicho cambio de gusto ha ocurrido de nuevo en tiempos recientes, y en nuestros días la mayoría de la gente prefiere en las celebraciones públicas las interpretaciones musicales a la oratoria solemne. Este cambio parece reflejar una transformación que se verifica en los hábitos y las ideas de una sociedad o cultura. Cansada y aburrida de fórmulas tradicionales que ya no evocan convicciones fuertes y que son incapaces de producir nuevas ideas que tengan un atractivo común, la gente está más a gusto en la atmósfera neutral de la representación y la música, donde las ideas subyacentes quedan ocultas en un lenguaje imaginativo que no necesita ser traducido a la prosa de la razón y de la vida cotidiana.

La historia de la música, como la de toda rama de la historia intelectual, tiene que enfrentarse a dos cometidos: trazar el desarrollo de la música como un proceso autónomo, basado en las tradiciones y cambios profesionales y técnicos que no tienen ninguna contrapartida en otro campo de la civilización; y también considerar el lugar que ocupa la música en cualquier momento dentro del marco general de la cultura, así como sus relaciones con otras artes y ciencias, y los influjos que recibe de —o ejerce sobre— ellas. La relativa importancia de ambos cometidos puede variar según el período bajo consideración; y en general, puede que el primer cometido sea el más importante para el historiador de la música, el más indicado sin duda para acometer este trabajo. El segundo cometido, sin embargo, no carece de valor, ni mucho menos, y es en esto donde un no especialista puede contribuir a la historia musical y donde se puede esperar que la colaboración entre la historia de la música y las historias de la literatura y del pensamiento produzca algún fruto.

IX

EL SISTEMA MODERNO DE LAS ARTES*

Dedicado al profesor Hans Tietze
en su septuagésimo aniversario

I

La importancia fundamental del siglo XVIII en la historia de la estética y de la crítica del arte es algo generalmente reconocido. No cabe duda de que ha existido una gran variedad de teorías y corrientes durante los últimos doscientos años difícilmente reducibles a un común denominador. Sin embargo, todos los cambios y controversias del pasado más reciente presuponen ciertas nociones fundamentales que se remontan al siglo clásico de la estética moderna. Es sabido que el término «estética» fue acuñado en esa época y que, al menos en la opinión de algunos historiadores, la temática misma conocida como «filosofía del arte» fue inventada en ese período relativamente reciente, pudiéndose aplicar sólo con reservas a otras fases anteriores del pensamiento occidental[1].

---

*Artículo reimpreso con el permiso del *Journal of the History of Ideas,* Vol. XII (1951), n.º 4, 496-527 y vol. XIII (1952), n.º 1, 17-46. También publicado en *Ideas in Cultural Perspective* ed. Philip P. Wiener y A. Noland (New Brunswick, Rutgers University Press, 1962), 145-206. Quiero expresar aquí mi agradecimiento por varias sugerencias y referencias a los profesores Julius S. Held, Rensselaer Lee, Philip Merlan, Ernest Moody, Erwin Panofsky, Meyer Schapiro y Norman Torrey.

[1] B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: Teoria e storia,* 5.ª ed. (Bari, 1922; 1.ª ed., 1901); *Problemi di estetica,* 2.ª ed. (Bari, 1923); *Storia dell'stetica per saggi* (Bari, 1942); Katharine E. GILBERT y Helmut KHUN, *A History of Esthetics* (Nueva York, 1939). Cf. también J. KOLLER, *Entwurf zur Geschichte und Literatur der Aesthetik von Baumgarten bis auf die neuste Zeit* (Ratisbona, 1799); R. ZIMMERMANN, *Aesthetik,* pt. I: *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft* (Viena, 1858); M. SCHASLER, *Kritische Geschichte der Aesthetik* (Berlín, 1872); K. Heinrich VON STEIN, *Die Entstehung der neueren Aesthetik* (Stuttgart, 1886); William KNIGHT, *The Philosophy of the Beautiful,* vol. I (*Being Outlines of the History of Aesthetics*) (Londres, 1891); B. BOSANQUET, *A History of Aesthetic,* 3.ª ed. (Londres, 1910); Max DESSOIR,

También está generalmente admitido que estos conceptos, que dominan en la estética moderna, como es el caso de gusto, sentimiento, genio, originalidad e imaginación creadora, no asumieron su significado moderno y definitivo antes del siglo XVIII. Algunos entendidos han observado con razón que fue sólo en el siglo XVIII cuando se produjo un tipo de literatura en el que distintas artes se comparaban entre sí y se trataban sobre la base de principios comunes, mientras que hasta dicho período los tratados sobre poética y retórica, pintura y arquitectura —o sobre música incluso— habían representado diferentes ramas de la escritura y estaban relacionados ante todo con preceptos técnicos más bien que con ideas generales[2]. Finalmente, unos cuantos eruditos al menos han notado que el término «Arte», con A mayúscula y en su sentido moderno, así como el término emparentado «Bellas Artes», tuvieron su origen con toda probabilidad en el siglo XVIII[3].

En este artículo daré por supuestos todos estos hechos y me centraré más bien en un punto mucho más simple y en cierto sentido más fundamental, íntimamente relacionado con los problemas mencionados hasta ahora, pero que no parece hayan recibido toda la atención merecida. Aunque los términos «Arte» y «Bellas Artes» se identifiquen a menudo con las artes visuales exclusivamente, nosotros las entenderemos en un sentido más amplio. Desde esta perspectiva más amplia, el término «Arte» comprende sobre todo las cinco grandes artes de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la poesía. Estas cinco artes constituyen el núcleo irreductible del sistema moderno de las artes, sobre el que todos los escritores y pensadores parecen estar

---

Aesthetik und allgemeine Kunstwissen schaft (Stuttgart, 1906); Ersnt BERGMANN, *Geschichte der Aesthetik und Kunstphilosophie: Ein Forschungsbericht* (Leipzig, 1914); Frank P. CHAMBERS, *Cycles of Taste* (Cambridge, Mass., 1928); *The History of Taste* (Nueva York, 1932); A. BÄUMLER, *Aesthetik* (*Handbuch der Philosophie*, I, C, Munich-Berlín, 1934). Sobre poesía y literatura G. SAINTSBURY, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3 vols. (Edimburgo, 1900-04; muy débil desde el punto de vista teórico). Sobre la música: H. SAHLENDER, *Die Bewertung der Musik im System der Künste: Eine Historisch-systematische Untersuchung* (tesis, Jena, 1929). Sobre las artes visuales: A. DRESDNER, *Die Kunstkritik: Ihre Geschichte und Theorie*, vol. I (Munich, 1915); Julius SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur* (Viena, 1924); Lionello VENTURI, *History of Art Criticism* (Nueva York, 1936); *Storia della critica d'arte* (Roma, 1945); R. WITTKOWER, «The Artist and the Liberal Arts», *Eidos*, I (1950), 11-17. En el transcurso de este artículo iré citando otros estudios de interés.

[2] M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las Ideas estéticas en España* III (Buenos Aires, 1943); E. CASSIRER, *Die Philosophie der Aufklärung* (Tubinga, 1932), 368 ss.; T. M. MUSTOXIDI, *Histoire de l'Esthétique française* (París, 1920).

[3] L. VENTURI, «Per il nome de "Arte"», *La Cultura*, N. S., I (1929), 385-88; R. G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art* (Oxford, 1938), 5-7. Cf. también los libros de Parker y McMahon, citados más abajo.

de acuerdo[4]. Por otra parte, a veces se añaden algunas otras artes a este esquema, aunque de manera menos regular, según las diferentes tesis e intereses de los autores en cuestión; así, por ejemplo, el cuidado del jardín, el grabado y las artes decorativas, la danza y el teatro, a veces también la ópera y, por último, la elocuencia y la literatura en prosa[5].

Esta noción básica de que las cinco «artes mayores» constituyen todo un universo por sí solas, separadas claramente, gracias a características comunes, de los oficios, las ciencias y otras actividades humanas, no ha sido impugnada prácticamente por ningún escritor sobre estética desde Kant hasta nuestros días. Es también empleada libremente por los críticos de arte y literatura que dicen no creer en la «estética»; y es finalmente aceptada sin ningún problema por el público general de los aficionados que asigna al «Arte» (con A mayúscula) ese espacio cada vez más estrecho de la vida moderna que no está ocupado por la ciencia, la religión ni los quehaceres prácticos.

Es mi propósito aquí mostrar que este sistema de las cinco artes mayores, que subyace a toda la estética moderna y que nos es tan familiar a todos nosotros, es de un origen relativamente reciente y que no adoptó esta forma definitiva antes del siglo XVIII, aunque posea muchos ingredientes que se remonten al pensamiento clásico, medieval y renacentista. No pretendo hablar de ninguna teoría metafísica de la belleza ni de ninguna teoría concreta respecto a una o más artes, y menos aún de su verdadera historia, sino simplemente del hecho de que estas distintas artes aparezcan «juntas». Esta cuestión no afecta directamente a los cambios o logros concretos de dichas artes, sino más bien a sus relaciones recíprocas y su lugar en el marco general de la cultura occidental. Como dicho tema ha sido muy poco tratado por la mayoría de los historiadores de estética y de las teorías literarias, musicales o artísticas[6], espero que este estudio breve y aproximativo pueda arrojar alguna luz sobre este problema que tanto afecta a la estética moderna y a su historiografía.

---

[4] Theodore M. GREENE, *The Arts and the Art of Criticism* (Princeton, 1940), 35 ss.; P. FRANKL, *Das System der Kunstwissenschaft* (Brünn-Leipzig, 1938), 501 ss.

[5] Cf. las obras de Zimmermann y Schasler, citadas más arriba, nota 1.

[6] Sólo me he encontrado con dos autores que vieron el problema bastante claramente: H. PARKER, *The Nature of the Fine Arts* (Londres, 1885), esp. 130, y A. Philip McMAHON, *Preface to an American Philosophy of Art* (Chicago, 1945). Este último estudio está mejor documentado, aunque algo deslucido por sus intenciones polémicas. Espero contribuir al enriquecimiento de su contenido y conclusiones.

II

El término griego para la palabra «arte» (τέχνη), así como su equivalente en latín (*ars*) no denotan específicamente las «bellas artes» en el sentido moderno, sino que se aplicaron a todos los géneros de actividades humanas que hoy día llamaríamos oficios o ciencias. Más aún, mientras que la estética moderna destaca el hecho de que el arte no se puede aprender, por lo que resulta a menudo algo así como la tarea de enseñar lo «inenseñable», los antiguos siempre entendieron por arte algo que se puede enseñar y aprender. Las tesis antiguas sobre el arte y las artes se han leído y entendido a menudo a través de la categoría moderna de «bellas artes». Esto puede haber conducido en algunos casos a errores fructíferos, mas no hace justicia a la intención original de los escritores antiguos. Cuando los autores griegos empezaron a oponer el arte a la naturaleza, pensaron ante todo en la actividad humana en general. Cuando Hipócrates contrasta el arte con la vida, piensa en primer lugar en la medicina, y cuando Goethe o Schiller repiten esta comparación con relación a la poesía, esto muestra simplemente la larga serie de cambios que sufre el término «arte» desde los tiempos de su significación original[7]. Platón pone el arte por encima de la mera rutina porque procede mediante principios y normas racionales[8], y Aristóteles, que incluye el arte entre las denominadas virtudes intelectuales, lo caracteriza como una especie de actividad basada en el conocimiento, con una definición cuyo influjo se haría sentir durante muchos siglos[9]. Los estoicos definieron también el arte como un sistema de conocimientos[10], y fue en este sentido en el que consideraron la virtud moral como un arte de vivir[11].

El otro concepto central de la estética moderna, la belleza, no aparece en el pensamiento ni en la literatura de los antiguos con sus connotaciones específicas modernas. El término griego καλόν, así como su equivalente latino (*pulchrum*), nunca se distinguieron clara y nítidamente del bien moral[12]. Cuando Platón habla de la belleza en el *Banquete* y el *Fedro*, se refiere no sólo a la belleza física de las personas humanas, sino también a los hábitos bellos del alma y a los conocimientos bellos, mientras que no dice

---

[7] ὁ βίος βραχὺς, ἡ δὲ τέχνη μακρή. HIPÓCRATES, *Aforismos,* 1; SÉNECA, *De brevitate vitae,* 1; SCHILLER, *Wallensteins Lager, Prolog,* 138; GOETHE, *Fausto,* I, *Studierzimmer,* 2, 1787.

[8] *Gorgias,* 462 b ss.

[9] *Etica a Nicómaco,* VI, 4, 1140 a 10.

[10] *Stoicorum Veterum Fragmenta,* ed. H. von Arnim, I, p. 21; II, p. 23 y 30; III, p. 51.

[11] *Ibid.,* II pp. 49 y 148 ss.

[12] R. G. COLLINGWOOD, «Plato's Philosophy of Art», *Mind,* N. S. 34 (1925), 154-72, esp. 161 ss.

ni una palabra de las obras de arte en este sentido[13]. Una observación incidental hecha en el *Fedro*[14] y elaborada por Proclo[15] no podía en absoluto estar destinada a expresar la tríada moderna de Verdad, Bondad y Belleza. Cuando los estoicos relacionan la belleza con la bondad en uno de sus asertos más famosos[16], el contexto, al igual que la traducción latina de Cicerón[17], sugiere que no se entiende por «belleza» otra cosa que bondad moral, y que por bueno no se entiende sino lo útil. Solamente entre los pensadores posteriores asumirá la especulación sobre la «belleza» un significado cada vez más «estético», aunque nunca hasta el punto de denotar un sistema autónomo de estética en el sentido moderno. Panecio identifica belleza moral con decoro[18], término que toma de la *Retórica*[19] de Aristóteles, y en esta onda gusta de comparar las distintas artes entre ellas y con la vida moral. Su doctrina la conocemos principalmente gracias a Cicerón, aunque también pudo haber influido en Horacio. Plotino se preocupa fundamentalmente, en sus famosos tratados sobre la belleza, de problemas metafísicos y éticos, y no incluye en su tratamiento de la belleza sensual la belleza visible de las obras de arquitectura o escultura, ni la belleza audible de la música[20]. De igual manera, en las especulaciones sobre la belleza que se hallan dispersas en las obras de Agustín, existen referencias a las diferentes artes; sin embargo, su doctrina no iba dirigida principalmente a ofrecer una interpretación de las «bellas artes»[21]. El hablar o no de estética en el caso de Platón, Plotino y Agustín dependerá de nuestra definición de dicho término; aunque deberíamos hacer-

---

13 *Banquete*, 210 a ss. *Fedro*, 249 d.

14 τό δέ θεῖον καλόν, σοφόν, ἀγαθόν, καὶ πᾶν ὅτι τοινῦτον, 246 d-e.

15 *Commentary on Plato's Alcibiades* I (ed. Cousin, 356-57). Debo esta referencia al Dr. Laurence Rosán. El καλόν no denota belleza estética en este pasaje, como tampoco en Platón, y el interpretar el σοφόν como lo verdadero me parece algo arbitrario. Con todo, este pasaje puede haber influido a su editor, Cousin.

16 *Stoicorum Veterum Fragmenta* III, p. 9 ss. (μόνον τὸ καλόν ἀλαθόν)

17 *Ibid.*, III, pp. 10 ss., y I, pp. 47 y 48. Cicerón *De finibus* III, 26 (quod honestum sit id solum bonum).

18 CICERÓN, *De officiis* I, 27 y 93 ss.; R. PHILIPPSON, «Das Sittlichschöne bei Panaitios», *Philologus* 85 (N. F. 39, 1930) y 357-413; Lotte LABOWSKY, *Die Ethik des Panaitios* (Leipzig, 1934).

19 III 7, 1408 a 10 ss.

20 *Enn.* V 8, 1. I 6, 1-3. Cf. también I 3, 1. No hay pruebas en el sentido de que Plotino pretendiera aplicar sus observaciones sobre la música a todas las demás bellas artes, como cree E. KRAKOWSKI (*Une philosophie de l'amour et de la beauté: L'esthétique de Plotin et son influence*, París, 1922, 112 ss.). La tríada de la Bondad, la Verdad y la Belleza es convertida en base de su interpretación por Dean William R. INGE (*The Philosophy of Plotinus* II, Londres, 1918, 74 ss. y 104), aunque no aparece en las obras de Plotino.

21 K. SVOBODA, *L'esthétique de Saint Augustin et ses sources* (Brno, 1933). E. CHAPMAN, *Saint Augustine's Philosophy of Beauty* (N. York, 1939); E. GILSON, *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, 3.ª ed. (París, 1949), 279 ss.

nos cargo de que, en la teoría de la belleza, brilla por su ausencia en Platón toda consideración de las artes, mientras que en Plotino y Agustín dicha consideración no pasa de ser meramente secundaria.

Dirijamos nuestra atención ahora a las artes individuales y a la manera como fueron evaluadas y agrupadas por los antiguos. La poesía fue siempre la más respetada, y la noción de que el poeta está inspirado por las musas se remonta a Homero y Hesíodo. El término latino (*vates*) sugiere también un viejo nexo entre poesía y profecía religiosa, y Platón, por su parte, se inspira en una noción primitiva cuando considera en su *Fedro* la poesía como una de las formas de locura divina[22]. Con todo, deberíamos recordar también que la misma concepción de poesía aparece con cierta ironía en el *Ion*[23] y la *Apología*[24], y que, incluso en el *Fedro*, la locura divina del poeta es comparada con la del amor y la del poeta religioso[25]. No se hace mención alguna de las «bellas artes» en este pasaje, siendo tarea del posterior sofista Calístrato[26] trasladar el concepto de inspiración de Platón al arte de la escultura.

Entre las «bellas artes», fue ciertamente la poesía aquélla sobre la que Platón tuvo más cosas que decir, especialmente en la *República*; sin embargo, el tratamiento que le da no es ni sistemático ni amistoso, sino sospechosamente parecido al que da a la retórica en alguno de sus otros escritos. Aristóteles, por su parte, dedica todo un tratado a la teoría de la poesía y trata sobre ella de una manera completamente sistemática y constructiva. Su *Poética* no sólo contiene un gran número de ideas específicas, que ejercieron un influjo duradero en la crítica posterior, sino que establece también un lugar permanente para la teoría de la poesía en la enciclopedia del saber filosófico. El influjo mutuo entre poesía y elocuencia había sido un rasgo corriente de la literatura antigua desde los tiempos de los sofistas; asimismo, la estrecha relación entre estas dos ramas de la literatura recibió un fundamento teórico mediante la aproximación de la *Retórica* y la *Poética* en el corpus de las obras de Aristóteles. Más aún, puesto que el orden de los escritos en el corpus aristotélico fue interpretado ya por los comentadores de la tardía antigüedad como un esquema de clasificación para las disciplinas filosóficas, el lugar de la *Retórica* y la *Poética* después de los escritos lógicos del *Organon* estableció un vínculo entre lógica, retórica y poética que fue re-

---

22 245 a.
23 533 e ss.
24 22 a ss.
25 244 a ss.
26 *Descriptiones*, 2.

saltado por algunos de los comentaristas árabes, y cuyos efectos se harían sentir en el Renacimiento[27].

La música también ocupó un destacado lugar en el pensamiento antiguo; con todo, debería recordarse que el término griego μουσική, que se deriva de las musas, abarcó en un principio mucho más de lo que nosotros entendemos por música. La educación musical, como podemos ver todavía en la *República* de Platón, incluía no sólo la música, sino también la poesía y la danza[28]. Platón y Aristóteles, quienes también emplean el término música en su sentido más específico y familiar para nosotros, no tratan la música ni la danza como artes separadas, sino más bien como elementos de ciertos tipos de poesía, especialmente de la poesía lírica y dramática[29]. Hay razones para creer que se inspiraron en una tradición más antigua, que estaba desapareciendo de hecho en su tiempo con la emancipación de la música instrumental respecto de la poesía. Por otra parte, el descubrimiento pitagórico de las proporciones numéricas subyacentes a los intervalos musicales condujo a un tratamiento teórico de la música sobre bases matemáticas y, por consiguiente, la teoría musical entró en alianza con las ciencias matemáticas, cosa que se puede ver ya en la *República* de Platón[30] y que iba a perdurar hasta entrados los tiempos modernos.

Cuando consideramos las artes visuales de la pintura, la escultura y la arquitectura, parece que su prestigio social e intelectual en la antigüedad fue mucho menor de lo que podría esperarse de sus verdaderos logros en dichos terrenos o de las ocasionales observaciones entusiásticas, que, en su gran parte, datan de siglos posteriores[31]. Es cierto que la pintura fue compa-

---

[27] L. BAUR, «Die philosophische Einleitungsliteratur bis zum Endender Scholastik», en Dominicus Gundissalinus, *De divisione philosophiae*, ed. L. Baur (*Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, IV, 2-3, Münster, 1903), 316 ss. Cf. también J. MARIÉTAN, *Problème de la classification des sciences d'Aristote à St. Thomas* (tesis, Friburgo, 1901).

[28] *La República* II, 376 e ss.

[29] *Poética* I, 1447 a 23 ss. *Leyes* II, 669 e ss.

[30] VII, 531 a ss.

[31] DRESDNER, *l. c.*, 19 ss.; E. ZILSEL, *Die Entstehung des Geniebegriffs* (Tubinga, 1926), 22 ss.; B. SCHWEITZER, «Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike», *Neue Heidelberger Jahrbücher*, N. F. (1925), 28-132; Hans JUCKER, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen* (Francfort, 1950). Sobre las teorías antiguas del arte en general, cf. Eduard MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 2 vols. (Breslau, 1834-37). Julius WALTER, *Die Geschichte der Aesthetik im Altertum* (Leipzig, 1893). Sobre Platón y Aristóteles, G. FINSLER, *Platon und die Aristotelische Poetik* (Leipzig, 1900). S. H. BUTCHER, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 4.ª ed. (Londres, 1911); A. ROSTAGNI, «Aristotele e Aristotelismo nella storia dell'estetica antica», *Studi italiani di filologia classica*, N. S. 2 (1922), 1-147; U. GALLI, «La mimesi artistica secondo Aristotele», *ibid.*, N. S. 4 (1927), 281-390; E. CASSIRER, «Eidos und Eidolon: Das Problem des Schönen und der Kunst in

rada a la poesía por Simónides[32], Platón[33], Aristóteles[34] y Horacio[35], como también fue comparada con la retórica por Cicerón[36], Dionisio de Halicarnaso[37] y otros escritores[38]. Es igualmente cierto que se incluyó a la arquitectura entre las artes liberales en los escritos de autores como Varrón[39] y Vitruvio[40], y a la pintura en los de autores como Plinio[41] y Galeno[42]; que Dion Crisóstomo comparó el arte del escultor con el del poeta[43], y que Filóstrato y Calístrato escribieron de manera encomiástica sobre la pintura y la escultura[44]. Sin embargo, el lugar de la pintura entre las artes liberales fue negado explícitamente por Séneca[45] e ignorado por la mayoría de los demás escritores, y el aserto de Luciano de que todos admiran las obras del gran escultor pero nadie quiere desempeñar dicha actividad, parece reflejar la concepción que prevaleció entre los escritores y pensadores en general[46]. El término δημιουργός, comunmente aplicado a los pintores y escultores, refleja, por su parte, su bajo *status* social, que estaba relacionado con el antiguo desprecio hacia el trabajo manual. Cuando Platón compara la descripción de su Estado ideal con una pintura[47] y llama incluso a su dios modelador-del-mundo y demiurgo[48], no da más importancia al artista que Aristóteles cuando emplea la estatua como ejemplo tipo para describir el producto del arte humano[49]. Cuando Cicerón, probablemente reflejando a Pane-

---

Platons Dialogen», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II: Vorträge 1922-23, I (Leipzig-Berlín, 1924), 1-27; R. G. COLLINGWOOD, «Plato's Philosophy of Art», *Mind*, N. S. 34 (1925), 154-72; E. BIGNAMI, *La Poetica di Aristotele e il concepto dell'arte presso gli antichi* (Florencia, 1932); P. M. SCHUHL, *Platon et l'art de son temps* (*Arts plastiques;* París, 1933); R. McKEON, «Litterary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity», *Modern Philology*, 34 (1936-37), 1-35.

32 PLUTARCO, *De gloria Atheniensium* 3, 346 F ss.

33 *La República* X, 605 a ss.

34 *Poética* I, 1447 a 19 ss.; 2, 1448 a 4 ss.

35 *De arte poetica* 1 ss.; 361 ss.

36 *De inventione* II, 1.

37 *De veteribus scriptoribus* 1.

38 QUINTILIANO, *Institutio Oratoria* XII, 10, 3 ss.

39 F. RITSCHL, «De M. Terentii Varronis disciplinarium libris commentarius», en su *Kleine philologische Schriften* III (Leipzig, 1877), 352-402.

40 Cf. *De architectura* I, 1, 3 ss.

41 *Historia natural* XXXV, 76 ss.

42 *Protrepticus* (*Opera*, ed. C. G. Kühn, I, Leipzig, 1821, 39).

43 *Oratio* XII. Cf. S. FERRI, «Il discorso di Fidia in Dione Crisostomo», *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, Lettere, Storia e Filosofia*, ser. II, vol. V (1936), 237-66.

44 FILOSTRATO, *Imagines;* CALÍSTRATO, *Descriptiones;* Ella BIRMELIN, «Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonios», *Philologus* 88, n.e., 42 (1933), 149-80; 392-414.

45 *Epistolae Morales* 88, 18.

46 *Somnium* 14. Cf. PLUTARCO, *Pericles* 1-2.

47 *La República* V, 472 d. Cf. VI, 501 a ss.

48 *Timeo* 29 a.

49 *Física* II, 3, 194 b 24 ss. y 195 a 5 ss. *Metafísica* IV 2, 1013 a 25 ss y b 6 ss.

cio, habla de las nociones ideales en la mente del escultor[50], y cuando los platónicos medios y Plotino comparan las ideas de la mente de Dios con los conceptos del artista, avanzan un paso más todavía[51]. Sin embargo, ningún filósofo antiguo, que yo sepa, escribió un tratado sistemático sobre las artes visuales ni les asignó un lugar destacado en su esquema del conocimiento[52].

Si queremos encontrar en la filosofía clásica un nexo entre poesía, música y bellas artes, tendremos que acudir al concepto de imitación (μίμησις). Se han sacado de los escritos de Platón y Aristóteles algunos pasajes de los que parece claro que consideraron la poesía, la música, la danza, la pintura y la escultura como formas diferentes de imitación[53]. Este hecho es significativo de por sí, y ha influido en muchos autores posteriores, incluso del siglo XVIII[54]. No obstante, aparte de que ninguno de estos pasajes tienen un carácter sistemático ni siquiera enumera juntas todas las «bellas artes», debería notarse que de este esquema se excluye la arquitectura[55], que la música y la danza son tratadas como partes de la poesía y no como artes separadas[56], y que, por otro lado, las ramas o subdivisiones individuales de la poesía y la música son tratadas con el mismo rasero que la pintura y la escultura[57]. Por último, la imitación no se confunde, ni mucho menos, con una categoría laudatoria, al menos en Platón; y, siempre que Platón y Aristóteles tratan las «artes imitativas» como grupo distinto dentro de la clase más amplia de las «artes», dicho grupo parece incluir, además de las «bellas artes», por las que nos interesamos

---

50 *Orator* 8 ss.

51 W. THEILER, *Die Vorbereitung des Neuplatonismus* (Berlín, 1930), 1 ss. Birmelin, *l. c.*, p. 402 ss.; PLOTINO, *Enn.* I 6, 3; V 8, 1; E. PANOFSKY, *Idea* (Leipzig/Berlín, 1924). La antigua comparación de Dios con un artesano fue invertida por los estéticos modernos, que compararon al artista «creativo» con Dios. Cf. Milton C. NAHM, «The Theological Background of the Theory of the Artist as Crearor», *Journal of the History of Ideas* 8 (1947), 363-72; E. KRIS y O. KURTZ, *Die Legende vom Künstler* (Viena, 1934), 47 ss.

52 La opinión de S. HAUPT («Die zwei Bücher des Aristoteles περὶ ποιητικῆς τέχνης, *Philologus* 69, N. F. 23, 1910, 252-63) de que una sección perdida de la *Poética* de Aristóteles trataba de las artes visuales, así como de la poesía lírica, debe de ser desechada.

53 Cf. *supra,* nota 31. Cf. especialmente PLATÓN, *La República* II, 373 b; X, 595 a ss.; *Las Leyes* II, 668 b ss.; ARISTÓTELES, *Poética* 1, 1447 a 19 ss.; *La Retórica* I 11, 1371 b 6 ss.; *Política* VIII 5, 1340 a 38 ss.

54 Parece claro que PLATÓN (*La República* X y *Sofista* 234 a ss.) llegó a su distinción entre artes productivas e imitativas sin ninguna preocupación especial por las «bellas artes», puesto que la imitación es para él un concepto básicamente metafísico, del que se sirve para describir la relación entre las cosas y las ideas.

55 Quizá la poesía lírica está también excluida. Esto no es tratado por Aristóteles, salvo para ciertos géneros especiales, y existen pasajes en *La República* de Platón (X, 595 a) que implican que sólo ciertos géneros de poesía son imitativos.

56 Cf. *supra,* nota 29.

57 ARISTÓTELES, *Poética,* 1447 a 24 ss.

aquí particularmente, otras actividades que son menos «bellas», como la sofística[58], el uso del espejo[59] y de trucos mágicos[60], o la imitación de voces animales[61]. Más aún, la distinción de Aristóteles entre artes de necesidad y artes de placer[62] es completamente incidental y no identifica a las artes del placer con las artes «bellas» ni siquiera con las imitativas, y cuando recalca que en la *Política*[63] incluye la música y el dibujo en su esquema de educación, no debería olvidarse que comparten este privilegio con la gramática (escrita) y la aritmética.

Los intentos definitivos de los antiguos por clasificar las artes y ciencias humanas más importantes se hicieron después de la época de Platón y Aristóteles. Se debieron en parte a los esfuerzos de escuelas rivales de filosofía y retórica por organizar la educación secundaria o preparatoria dentro de un sistema de disciplinas elementales (τὰ ἐγκύκλια). Este sistema de las denominadas «artes liberales» estuvo sujeto a toda una serie de cambios y fluctuaciones, y su desarrollo se desconoce en todas sus fases anteriores[64]. Cicerón habla a menudo de las artes liberales y de sus relaciones mutuas[65], aunque no da una lista concreta de dichas artes; con todo, podemos estar seguros de que nunca pensó en las «bellas artes», como se ha creído con tanta facilidad en los tiempos modernos. El esquema definitivo de las siete artes liberales lo encontramos solamente en Marciano Capella; a saber, la gramática, la retórica, la dialéctica, la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. Otros esquemas, semejantes a éste, pero nunca idénticos, los encontramos en muchos autores griegos y latinos antes de Capella. Muy parecida a la clasificación de Capella, siendo probablemente su fuente, es la de Varrón, que incluye la medicina y la arquitectura, además de las siete artes que cita Capella[66]. También de gran parecido es la clasificación que se desprende de la obra de Sexto Empírico. Contiene solamente seis artes, omitiéndose la lógica, que es tratada como una de las tres

[58] PLATÓN, *Sofista* 234 e ss.
[59] *La República* X, 596 d ss.
[60] *Ibid.*, 602 d. Cf. *Sofista*, 235 a.
[61] PLATÓN, *Cratilo*, 423 c. Cf. ARISTÓTELES, *Poética* 1, 1447 a 21 (pasaje controvertido). Cf. también la *Retórica* III 2, 1404 a 20 ss. sobre el carácter imitativo de las palabras y el lenguaje.
[62] *Metafísica* I 1, 981 b 17 ss.
[63] VIII 3, 1337 b 23 ss.
[64] Moritz GUGGENHEIM, *Die Stellung der liberalen Künste oder encyclischen Wissenschaften in Altertum* (progr. Zurich, 1893); E. NORDEN, *Die antike Kunstprosa* II, 4.ª ed. (Leipzig-Berlín, 1923), 670 ss.; H. I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité* (París, 1948), 244 ss. y 523 ss.; también *Saint Agustin et la fin de la culture classique* (París, 1938), 187 ss. y 211 ss.
[65] *Pro Archia poeta* 1, 2: «etenim omnes artes quae ad humanitatem pertinent habent quoddam commune vinculum».
[66] Cf. *supra*, nota 39.

partes de la filosofía. El autor griego Sextos fue consciente de la diferencia entre las disciplinas preliminares y las partes de la filosofía, mientras que los autores latinos, que no tenían ninguna tradición de formación filosófica, solían pasar por alto esta distinción. Si comparamos el esquema de Capella de las siete artes liberales con el sistema moderno de las «bellas artes», las diferencias saltan a la vista. De las bellas artes sólo la música, entendida como teoría musical, aparece entre las citadas artes liberales. La poesía no está incluida entre ellas, aunque sabemos por otras fuentes que estaba estrechamente relacionada con la gramática y la retórica[67]. Las artes visuales no tienen lugar alguno en este esquema, a no ser por lo que respecta a los intentos ocasionales por meterlas en el mismo, cosa de la que ya hemos hablado más arriba. Por otra parte, las artes liberales comprenden la gramática y la lógica, así como las matemáticas y la astronomía; es decir, unas disciplinas que nosotros clasificaríamos como ciencias.

El mismo resultado se desprende de la distribución de las artes entre las nueve musas. Convendría notar que el número de las musas no se fijó antes de un período relativamente posterior, y que los intentos por asignar las artes particulares a cada una de las musas es todavía posterior y nada uniforme. Con todo, las artes que figuran en estos esquemas posteriores son las distintas ramas de la poesía y la música, junto con la elocuencia, la historia, la danza, la gramática, la geometría y la astronomía[68]. En otras palabras, que, como en todas las clasificaciones de las artes liberales, también en las clasificaciones con las musas aparecen agrupadas la poesía y la música junto con algunas de las ciencias, mientras que las artes visuales son omitidas. La antigüedad no conoció la musa de la pintura ni de la escultura; éstas serían inventadas por los alegoristas de principios de la Edad Moderna. Y las cinco bellas artes, que constituyen el sistema moderno, no aparecieron nunca juntas en la antigüedad, sino que compartieron compañías diferentes: la poesía suele acompañar a la gramática y la retórica; la música está tan cerca de las matemáticas como la astronomía lo está de la danza y la poesía[69]; y las artes visuales, excluidas del reino de las musas y de las artes liberales

[67] Charles S. BALDWIN, *Ancient Rhethoric and Poetic* (Nueva York, 1924), esp. 1 ss., 63 ss. y 226 ss.

[68] J. VON SCHLOSSER, «Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XVII, pt. 1 (1896), 13-1000, esp. 36; PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft* 16 (1935), 680 ss., esp. 685 s. y 725 ss.

[69] Carolus SCHMIDT, *Quaestiones de musicis scriptoribus Romanis*... (tesis, Giessen, Darmstadt, 1899).

por la mayoría de los autores, tienen que contentarse con la compañía modesta de los otros oficios manuales.

Así, la antigüedad clásica no nos dejó ningún sistema ni concepto elaborado de naturaleza estética[70], sino simplemente unas cuantas nociones y sugerencias dispersas que han ejercido un influjo duradero hasta los mismos tiempos modernos, pero que han tenido que ser cuidadosamente seleccionadas, sacadas de su contexto, reajustadas, recalcadas y reinterpretadas o mal interpretadas antes de haber podido utilizarse como materiales de construcción para los sistemas estéticos. Hemos de admitir la conclusión, poco agradable para muchos historiadores de la estética, aunque admitida sin más remedio por la mayoría de ellos, de que los escritores y pensadores antiguos, aunque enfrentados a obras de arte excelentes y sumamente sensibles a sus encantos, no fueron capaces —ni tampoco les preocupó mucho— de desprender la calidad estética de estas obras de arte de su función o contenido intelectual, moral, religioso y práctico, ni de servirse de esta calidad estética como de patrón para clasificar las bellas artes o hacer de ellas el tema de una interpretación filosófica de índole global.

III

La temprana Edad Media heredó de la antigüedad tardía la clasificación de las siete artes liberales que sirvió no sólo de clasificación global del saber humano, sino también de *curriculum* para las escuelas monásticas y catedralicias hasta entrado el siglo XII[71]. La subdivisión de las siete artes en el Trivium (gramática, retórica y dialéctica) y el Quadrivium (aritmética, geometría, astronomía y música) parece haber recibido un auge mayor desde tiempos carolingios[72]. Esta clasificación se volvió inadecuada tras el nuevo impulso del saber en los siglos XII y XIII. Los esquemas clasificatorios del siglo XII reflejan diferentes intentos por combinar el sistema tradicional de las artes liberales con la triple división de la filosofía (lógica, ética y física), conocida a través de

---

[70] SCHLOSSER, *Kunstliteratur,* 46 ss.

[71] P. Gabriel MEIER, *Die sieben freien Künste im Mittelalter* (cursó en Einsiedeln, 1886-1887); NORDEN, *l. c.;* A. APPUHN, *Das Trivium und Quadrivium in Theorie und Praxis* (tesis, Erlangen, 1900); P. ABELSON, *The Seven Liberal Arts* (tesis Columbia University, Nueva York, 1906). Para las representaciones artísticas de este esquema, cf. P. D'ANCONA, «Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nel rinascimento», *L'Arte* 5 (1902), 137-55; 211-28; 269-89 y 370-85; E. MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France,* 4.ª ed. (París, 1919), 97 ss.

[72] P. RAJNA, «Le denominazioni Trivium e Quadrivium», *Studi Medievali,* N. S. 1 (1928), 4-36.

Isidoro, y con las divisiones del saber hechas por Aristóteles o basadas en el orden de sus escritos, las cuales empezarían a conocerse con las traducciones al latín del griego y el árabe[73]. El auge de las universidades también estableció la filosofía, la medicina, la jurisprudencia y la teología como temas nuevos y separados fuera de las artes liberales, y estas últimas pasaron de nuevo del estatuto de enciclopedia del saber secular que habían tenido en la temprana Edad Media al de disciplinas preliminares que tuvieron originariamente en la tardía antigüedad. Por otra parte, Hugo de san Víctor fue probablemente el primero en formular un esquema de siete artes mecánicas correspondientes a las siete artes liberales, y este esquema influyó en muchos autores importantes del período subsiguiente como Vincent de Beauvais y Tomás de Aquino. Las siete artes mecánicas, como antes las siete artes liberales, también aparecieron en representaciones artísticas, y merecen que las enumeremos; *lanificium*, *armatura*, *navigatio*, *agricultura*, *venatio*, *medicina* y *theatrica*[74]. La arquitectura, así como varias ramas de la escultura y la pintura aparecen, junto con otros oficios, como subdivisiones de *armatura*, ocupando así un lugar completamente subordinado incluso entre las artes mecánicas[75]. La música aparece en todos estos esquemas en compañía de las disciplinas matemáticas[76], mientras que la poesía, cuando se la menciona, está estrechamente unida a la gramática, la retórica y la lógica[77]. Las bellas artes no aparecen juntas ni separadas en ninguna de estas clasificaciones, sino salteadas entre las distintas ciencias, oficios y otras actividades humanas de índole totalmente diferente[78]. Por muy distintas que puedan parecer estas clasificaciones en detalle, muestran unas líneas maestras generales que seguirán dominando el pensamiento posterior.

Si comparamos estos sistemas teóricos con la realidad del mismo período, encontramos que la poesía y la música aparecen entre las materias enseñadas en muchas escuelas y universidades, mientras que las artes visuales quedan confinadas a los gremios de los artesanos, en los que los pintores están a menudo asociados con los dro-

---

73 Además de las obras de Baur y Mariétan, citadas más arriba (nota 27), cf. M. Grabmann, *Die Geschichte der scholastischen Methode* II (Friburgo, 1911), 28 ss.

74 Hugonis de Sancto Victore, *Didascalicon*, ed. Ch. H. Buttimer (Washington, 1939), bk. II, cap. 20 ss.

75 *Ibid.*, cap. 22. Sobre la posición del arquitecto en concreto, cf. N. Pevsner, «The term "Architect" in the Middle Ages», *Speculum* XVII (1942), 549-62.

76 Cf. G. Pietzsch, *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto* (tesis, Friburgo, 1929).

77 Ch. S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic* (Nueva York, 1928); E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle* (París, 1924); R. McKeon, «Poetry and Philosophy in the Twelfth Century», *Modern Philology* 43(1946), 213-34.

78 E. de Bruyne, *Etudes d'Esthétique médiévale* II (Brujas, 1946), 371 ss., y III, 326 ss.

gueros que preparan sus pinturas, los escultores con los orfebres, y los arquitectos con los albañiles y carpinteros[79]. Los tratados que se escribieron sobre poesía y retórica, o sobre música y algunas de las artes y los oficios —sobre estos últimos con menos frecuencia—, tienen todos también un carácter estrictamente técnico y profesional y no muestran ninguna tendencia a relacionar ninguna de estas artes con las demás o con la filosofía.

Por lo demás, el concepto de «arte» retuvo el mismo significado global que había poseído en la antigüedad, y la misma connotación de materia de enseñanza[80]. Y el término *artista*, acuñado en la Edad Media, se refería ya al artesano ya al estudiante de las artes liberales[81]. Tampoco tuvo para Dante[82] ni para el aquínate el significado que le asociamos; en este sentido se ha recalcado o admitido que, para el aquínate, el arte de cocinar, de fabricar calzado o de hacer malabarismos, así como la gramática y la aritmética, no son menos *artes*, ni lo son en otro sentido, que la pintura y la escultura, o la poesía y la música, las cuales nunca aparecerán juntas, ni siquiera como artes imitativas[83].

Por otra parte, el concepto de belleza, sobre el que trata ocasionalmente el aquínate[84], y algunos otros filósofos medievales de manera un poco más enfática[85], no va unido al de las artes,

---

[79] SCHLOSSER, *Kunstliteratur*, 65; N. PEVSNER, *Academies of Art, Past and Present* (Cambridge, 1940), 43 ss.; M. WACKERNAGEL, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance* (Leipzig, 1938), 306 ss.

[80] DE BRUYNE, *l. c.*

[81] C. DU CANGE, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis* I (París, 1937), 413.

[82] D. BIGONGIARI, «Notes on the Text of Dante», *Romanic Review* 41 (1950), 81 s.

[83] L. SCHÜTZ, *Thomas-Lexikon*, 2.ª ed. (Paderborn, 1908), 65-68; A. DYROFF, «Zur allgemeinen Kunstlehre des hl. Thomas», *Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Festgabe Clemens Bäumker...* (*Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Supplementband II*, Münster, 1923), 197-219; DE BRUYNE, *l. c.*, III, 316 ss.; J. MARITAIN, *Art et Scolastique* (París, 1920), 1 s. y 28 s.; G. G. COULTON, *Art and the Reformation* (Oxford, 1928), 559 ss.

[84] M. DE WULF, «Les théories esthétiques propres à Saint Thomas», *Revue Neo-Scolastique* 2 (1895), 188-205; 341-57; 3 (1896), 117-42; M. GRABMANN, *Die Kulturphilosophie des Hl. Thomas von Aquin* (Augsburgo, 1925), 148 ss.; I. CHAPMAN, «The Perennial Theme of Beauty», en *Essays in Thomism* (Nueva York, 1942), 333-46 y 417-19; E. GILSON, *Le Thomisme*, 5.ª ed. (París, 1945), 382-83.

[85] M. GRABMANN, «Des Ulrich Engelberti von Strassburg O. P. (m. 1277) Abhandlung De pulchro», *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse* (Jahrgang 1925), n.° 5. Cf. H. POUILLON, «Le premier Traité des propriétés transcendentales, La *Suma* de bono du Chancelier Philippe», *Revue Néoscolastique de Philosophie* 42 (1939), 40-77; A. K. COOMARASWAMY, «Medieval Aesthetic», *The Art Bulletin* 17 (1935), 31-47; 20 (1938), 66-77 (reeditado en sus *Figures of Speech or Figures of Thought*, Londres, 1946), 44-84. Debo esta referencia a John Cuddihy); E. LUTZ, «Die Aesthetik Bonaventuras», *Studien zur Geschichte der Philosophie Festgabe... Clemens Bäumker gewidmet* (*Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Supplementband*, Münster, 1913), 195-215.

bellas o no, sino que se considera ante todo como un atributo metafísico de Dios y de su creación, ya desde tiempos de Agustín y Dionisio el Areopagita. Entre los atributos transcendentales del ser, o entre los más generales, *pulchrum* no aparecerá en la filosofía del siglo XIII, aunque se le considere como un concepto general y sea tratado en estrecha relación con *bonum*. La cuestión de si la belleza es transcendental o no será uno de los temas más controvertidos entre los neotomistas[86]. Esto es un signo interesante de su actitud variable hacia la estética moderna, que algunos de ellos tienden a incorporar en un sistema filosófico basado en principios tomistas. Para el propio santo Tomás, así como para otros filósofos medievales, esta cuestión carece de sentido, pues aun cuando hubiesen considerado lo *pulchrum* como concepto transcendental, cosa que no hicieron, su significado habría sido diferente de la noción moderna de belleza artística —por la que se interesan los neotomistas—. Así, es obvio que existió una producción artística así como una apreciación artística en la Edad Media[87], lo cual no pudo por menos de hallar su expresión ocasional en literatura y filosofía. Sin embargo, no existe un concepto o sistema medieval de bellas artes, y, si queremos seguir hablando de estética medieval, tendremos que admitir que su concepto y temática difieren por completo, para bien o para mal, de la disciplina filosófica moderna.

IV

El período del Renacimiento trajo consigo muchos cambios importantes en la posición social y cultural de las distintas artes, preparando así el terreno al desarrollo posterior de la teoría estética. Mas, contrariamente a la opinión más extendida, el Renacimiento no formuló un sistema de bellas artes ni una teoría global sobre la estética.

El temprano humanismo italiano, que en muchos aspectos siguió las tradiciones gramaticales y retóricas de la Edad Media, no sólo dotó al viejo Trivium de un nombre nuevo y más ambicioso (*studia humanitatis*), sino que amplió también su verdadero alcance, contenido y significación en el currículum de las escuelas y universidades y en su amplia producción literaria. Los *studia humanitatis* excluyeron la lógica, pero añadieron a la gramática y retórica tradicionales no sólo la historia, el griego y la filosofía

---

[86] MARITAIN, *l. c.*, pp. 31 ss., esp. 40; CHAPMAN, *l. c.;* L. WENCELIUS, *La philosophie de l'art chez les Néo-Scolastiques de langue française* (París, 1932), esp. 93 ss.

[87] M. SCHAPIRO, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art», en *Art and Thought, Essays in Honor of A. K. Coomaraswamy* (Londres, 1947), 130-50.

moral, sino que además hicieron de la poesía, antes un satélite de la gramática y la retórica, el componente más importante de todo el grupo[88]. Es cierto que en los siglos XIV y XV la poesía era entendida como la capacidad de escribir versos latinos y de interpretar a los poetas antiguos, y que la poesía que los humanistas defendieron contra algunos de los teólogos contemporáneos, o por la que fueron coronados por papas y emperadores, difería por completo de lo que nosotros entendemos por dicha palabra[89]. No obstante, el nombre de poesía, que significó al principio poesía latina, recibió la mayor parte de su gloria y prestigio gracias a los primeros humanistas, y hacia el siglo XVI, la poesía y la prosa vernáculas empezaron a compartir las glorias de la literatura latina. Precisamente las distintas ramas de la poesía y literatura latinas y vernáculas formarían la base de las numerosas «academias» fundadas en Italia durante ese período e imitadas después en otros países europeos[90]. El resurgir del platonismo ayudó también a extender la noción de la locura divina del poeta, noción que hacia la segunda mitad del siglo XVI empezó a extenderse a las artes visuales y se convirtió en uno de los ingredientes del concepto moderno de genio[91].

Con el segundo tercio del siglo XVI, la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles empezaron a ejercer un influjo cada vez mayor, no sólo como consecuencia de las traducciones y comentarios, sino también del número creciente de tratados sobre poética en los que las nociones de Aristóteles constituían uno de los rasgos dominantes[92]. La imitación poética suele discutirse en un contexto aristotélico, y

---

[88] Cf. mi artículo, «Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance», *Byzantion* 17 (1944-45), 346-74, esp. 364-65; rec. en *Renaissance Thought* (Nueva York, Harper Torchbooks, 1961).

[89] K. VOSSLER, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance* (Berlín, 1900).

[90] M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 vols. (Bolonia, 1926-30). Cf. también PEVSNER, *l. c.*, 1 s.

[91] ZILSEL., *l. c.*, 293 ss.

[92] J. E. SPINGARN, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, 6.ª ed. (Nueva York, 1930); G. TOFFANIN, *La fine dell'umanesimo* (Turín, 1920); Donald L. CLARK, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance* (Nueva York, 1922); Charles S. BALDWIN, *Renaissance Literary Theory and Practice* (Nueva York, 1939). Entre los comentadores, Franciscus ROBORTELLUS clasifica la poesía entre la retórica y las distintas partes de la lógica (*In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* [Florencia, 1548], p. 1) y toma la *Poética*, 1447 a 18 ss., para referirse a la pintura, la escultura y el arte dramático (pp. 10 s.: «sequitur similitudo quaedam ducta a pictura, sculptura et histrionica»). Vincentius MADIUS y Bartholomaeus LOMBARDUS también meten la poesía en el mismo grupo de la lógica y la retórica (*In Aristotelis librum de poetica communes explanationes* [Venecia, 1550], p. 8), pero interpretan el mismo pasaje en términos de pintura y música (pp. 40-41): «aemulantium coloribus et figuris alios, pictores inquam, voce autem alios, phonasco scilicet (los profesores de música), aemulari, quorum pictores quidem arte phonasci autem consuetudine tamtum imitationem efficiunt». Petrus VICTORIUS afir-

algunos autores notan y subrayan también las analogías entre poesía, pintura, escultura y música como formas de imitación. Sin embargo, la mayoría de ellos saben que la música fue para Aristóteles una parte de la poesía, y que él conoció otras formas de imitación fuera de las «bellas artes»; además, hay muy pocos autores que intenten situar las «artes imitativas» como clase aparte.

---

ma que Aristóteles no enumera todas las artes imitativas al principio de la *Poética* (*Commentarii in primun librum Aristotelis de arte poetarum*, 2ª ed. Florencia, 1573, p. 4) y refiere la imitación mediante la voz no a la música, sino al remedo del canto de los pájaros (p. 6: «cum non extet ars ulla qua tradantur praecepta imitandi cantum avis aut aliam rem voce») y de los demás animales (p. 7). Lodovico CASTELVETRO compara repetidas veces la poesía con la pintura, la escultura y otras artes imitativas (*Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta* [Basilea, 1578], pp. 14 s.; 581), pero reconoce la música y la danza como partes de la poesía (p. 13: «la poesia di parole, di ballo e di suono»). Es curioso su intento por adscribir la poesía al ámbito del alma, en contraposición del cuerpo (p. 342: «el dipintore rappresenta la bontà del corpo, cio è la bellezza, e'l poeta rappresenta la bontà dell'animo, cio è i buoni costumi»; cf. H. B. CHARLTON, *Castelvetro's Theory of Poetry* [Manchester, 1913], 39). Francesco PATRIZI, antiaristotélico en poesía como en filosofía, rechaza de plano el principio de imitación y lo llama con un término con muchos significados, impropio para servir de genérico a varias artes (*Della Poetica, La Deca disputata* [Ferrara, 186], p. 63): «Perciò che così in confuso presa (*i. e.*, la imitación), non pare potere essere genere univoco nè analogo a Pittori, a Scoltori, a Poeti e ad Istrioni, artefici cotanto tra loro differenti»; p. 68: «essenco adunque la imitazione della favola stata commune a scrittori, istorici, a filosofi, a sofisti, a dialogisti, ad istoriali e a novellatori». Bernardino DANIELLO (*Della poetica* [Venecia, 1536], pp. 69 s.) compara al poeta no sólo con el pintor, sino también con el escultor. Antonius MINTURNUS compara entre sí a los poetas, los músicos y los pintores por considerarlos a todos imitadores (*De poeta* [Venecia, 1559], p. 22: «Videbam enim ut pictorum musicorumque ita poetarum esse imitari»), aunque subraya repetidas veces que la música estaba ligada a la poesía en los tiempos antiguos (pp. 49; 60; 91: «eosdem poetas ac musicos fuisse»; 391) y compara la poesía también con la historia y otras ciencias (pp. 76; 87 ss. y 440 s.). En otra obra, el mismo autor, reflejando en esto los asertos de la *Poética* de Aristóteles, compara la poesía con la pintura y el arte dramático (*L'arte poetica* [Nápoles, 1725], p. 3: «i pittori con li colori e colineamenti la facciano, i parasiti e gl'istrioni con la voce e con gli atti, i poeti... con le parole, con l'armonia, con i tempi») y trata la música y la danza como partes de la poesía (*ibid.*). Johannes Antonius VEPERANUS define la poesía como la imitación mediante el verso, diferenciándola así de otras formas de imitación. Luciano puede llamarse poeta, «sed ea dumtaxat ratione qua pictores, mimi et imitatores alii proter homines generalem quanduam lateque diffusam significationem nominari possumt et nominantur etiam poetae» (*De poetica libri tres* [Amberes, 1579], p. 10). Giovanni Pietro CAPRIANO divide las artes imitativas en dos clases, las nobles y las innobles. Las primeras se dirigen a los sentidos nobles de la vista y el oído y tienen productos duraderos, como la poesía, la pintura y la escultura; las últimas, de las que no se aducen ejemplos, se dirigen a los tres sentidos inferiores y no producen obras duraderas (*Della vera poetica* [Venecia, 1555], fol. A 3-A 3v. Cf. SPINGARN, p. 42). La música es tratada como parte de la poesía (*ibid.*). Otros escritores sobre poética, que he estudiado detenidamente, como Fracastoro o Escalígero, no tienen nada que decir sobre las otras «bellas artes», salvo algunas comparaciones ocasionales entre poesía y pintura. B. VARCHI agrupa también la poesía junto con la lógica, la retórica, la historia y la gramática (*Opere*, ed. A. Rachelli, II, Trieste, 1859, p. 684). Cf. SPINGARN, 25.

La teoría musical retuvo durante el Renacimiento su *status* como una de las artes liberales[93], y el autor de un temprano tratado sobre danza intenta dignificar su materia alegando que su arte, por ser parte de la música, ha de ser considerado como arte liberal[94]. Parece que la práctica de los Improvvisatori, así como la lectura de las fuentes clásicas, sugirió a algunos humanistas una relación entre música y poesía mucho más estrecha de lo que ocurriera en la época precedente[95]. Esta tendencia recibió un nuevo ímpetu hacia finales del siglo XVI, cuando el programa de la camerata y la creación de la ópera trajeron consigo una reunión de las dos artes. Se podría decir incluso que algunos de los rasgos del marinismo y la poesía barroca, que tanto aborrecieron los críticos clasicistas, se debieron al hecho de que esta poesía estaba escrita con la intención de que se le pusiera música y fuera cantada[96].

Más característico aún del Renacimiento es el auge constante de la pintura y las demás artes visuales que se inició en Italia con Cimabue y Giotto, y alcanzó su clímax en el siglo XVI. Una temprana expresión del cada vez mayor prestigio de las artes visuales la tenemos en el Campanile de Florencia, en el que la pintura, la escultura y la arquitectura aparecen como grupo aparte entre las artes liberales y mecánicas[97]. Lo que caracteriza a este período no es sólo la calidad de las obras de arte, sino también las estrechas relaciones que se establecen entre las artes visuales, las ciencias y la literatura[98]. La aparición de un artista distinguido, que también fue humanista y escritor de mérito, como es el caso de Alberti, no fue mera coincidencia en un período en el que el aprendizaje literario y clásico empezaba, junto con la religión, a servir de materia a los pintores y los escultores. Cuando se consideraba necesario para un pintor y un escultor el conocer bien las leyes de la perspectiva, la anatomía y las proporciones geométricas, no hay que maravillarse de que varios artistas hicieran importantes contribuciones en el campo de las distintas ciencias. Por otra parte, ya desde Filippo Villani, los humanistas, así como

---

93 A. PELLIZZARI, *Il Quadrivio nel Rinascimento* (Nápoles, 1924), 53 ss.

94 Guglielmo Ebreo PESARESE, *Trattato dell'arte del ballo* (*Scelta di curiosità letterarie*, 131, Bolonia, 1873), pp. 3 y 6-7.

95 Raphael BRANDOLINUS, *De musica et poetica opusculum* (ms. Casanatense C V 3, citado por Adrien de La Fage, *Essais de diphthérographie musicale*... París, 1864, 61 ss.).

96 Ludovico ZUCCOLO, *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano* (Venecia, 1623), 65 ss. («mentre si addatta non la musica a i versi, ma questi si accommodano a quella contro ogni dovere» p. 65).

97 SCHOLSSER, «Giusto's Fresken», 70 ss.; *Kunstliteratur*, 66.

98 DRESDNER, 77 ss.; L. OLSCHKI, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, I: *Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance* (Heidelberg, 1919), 31 ss.

sus sucesores los periodistas del siglo XVI, miraron con buenos ojos la obra de los artistas contemporáneos y prestaron su pluma para realzar su valía. Desde finales del siglo XIV hasta el XVI, los escritos de los artistas y autores amigos en general de las artes visuales repiten el alegato de que la pintura ha de considerarse como una de las artes liberales, y no como arte mecánica[99]. Se ha dicho con razón que los testimonios clásicos en favor de la pintura, sobre todo los de Plinio, Galeno y Filostrato, no tuvieron la fuerza y autoridad que los autores renacentistas, que los citaron para fundamentar sus tesis, creyeron o pretendieron creer. Sin embargo, la pretensión de los escritores renacentistas sobre pintura de que se reconociera su arte como liberal, por débiles que fueran sus apoyaturas clásicas, tuvo especial significación como intento por revaluar la posición social y cultural de la pintura y demás artes visuales, y por obtener para ellas el mismo prestigio de que gozaran durante mucho tiempo la música, la retórica y la poesía. Y, puesto que estaba claro todavía que las artes liberales eran ante todo ciencias o disciplinas susceptibles de ser enseñadas, podemos entender perfectamente por qué un Leonardo intentó definir la pintura como una ciencia y recalcó su estrecha vinculación con las matemáticas[100].

Las crecientes pretensiones sociales y culturales de las artes visuales abocaron en la Italia del XVI a un nuevo desarrollo que tendría lugar en otros países europeos algo más tarde: las tres artes visuales, la pintura, la escultura y la arquitectura se separaron por vez primera de manera clara de los oficios con los que habían estado asociadas en el período precedente. El término *arti del disegno*, sobre el que se basó probablemente el de «bellas artes», fue una invención de Vasari, quien lo empleó como concepto guía en su famosa colección de biografías. Y este cambio en la teoría halló su expresión institucional el año 1563 cuando en Florencia, de nuevo bajo el influjo personal de Vasari, los pintores, los escultores y los arquitectos cortaron sus lazos anteriores con los gremios de los artesanos y formaron una *accademia del disegno*, la primera de este tipo que ha servido de modelo a parecidas instituciones posteriores en Italia y otros países[101]. Las academias de arte siguieron la pauta de las academias literarias que

---

[99] SCHLOSSER, *Kunstliteratur*, 50; 79 ss.; 98; 136; 138 y 385; Anthony BLUNT, *Artistic Theory in Italy* 1450-1600 (Oxford, 1940), 48 ss.; K. BIRCH-HIRSCHFELD, *Die Lehre von der Malerei* (tesis, Leipzig, 1911), 25. Sobre un ejemplo francés de 1542, cf. F. BRUNOT, *Histoire de la langue française* ... VI, 1 (1930), 680.

[100] *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, ed. Jean Paul Richter, I, 2ª ed. (Londres, 1939), 31 ss.

[101] SCHLOSSER, *Kunstliteratur*, 385 ss.; OLSCHKI, II (*Bildung und Wissenschaft im Zeitalter der Renaissance in Italien*, Leipzig, 1922), 188 ss.; BLUNT, 55 ss.; PEVSNER, 42 ss.

llevaban ya algún tiempo funcionando, y sustituyeron la vieja tradición de los talleres por una especie de formación regular que incluía temas científicos tales como la geografía y la anatomía[102].

La ambición de la pintura de compartir el prestigio tradicional de la literatura explica también la popularidad de una noción que aparece con toda fuerza por vez primera en los tratados de pintura del siglo XVI y que conservará su atractivo hasta el siglo XVIII; me refiero al paralelismo entre pintura y poesía. Su base estaba en el *Ut pictura poesis* de Horacio, así como en el dicho de Simónides referido por Plutarco y en algunos otros pasajes de Platón, Aristóteles y Horacio. La historia de esta noción, desde el siglo XVI hasta el XVIII, ha sido objeto de abundantes estudios[103], y se ha afirmado con razón que el uso que se hizo entonces de esta comparación excedió las intenciones de los antiguos. En realidad, el significado de esta comparación estaba «invertido», puesto que los antiguos habían comparado la poesía con la pintura cuando escribían de poesía, mientras que los autores modernos compararían más a menudo la pintura con la poesía cuando escribían de pintura. El grado de seriedad con que se tomaba esta comparación podemos verlo en el hecho de que el *Ars poetica* de Horacio fue tomado como modelo literario para algunos tratados sobre pintura, a la vez que muchas teorías y conceptos poéticos eran aplicados a la pintura por estos autores de una manera más o menos artificial. La comparación persistente entre poesía y pintura tuvo una larga historia, al igual que la emancipación de las tres artes visuales respecto de los oficios, y preparó el terreno al sistema posterior de las cinco bellas artes, aunque obviamente ello no presupone ni constituye dicho sistema. Incluso los pocos tratados escritos a finales del XVI y principios del XVII que tratan tanto de poesía como de pintura no parecen haber ido más allá de comparaciones más o menos externas ni haberse adentrado en un análisis de los principios comunes[104].

---

102 PEVSNER, 48.

103 Rensselaer W. LEE, «Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting», *The Art Bulletin* 22 (1940), 197-269. Cf. también W. G. HOWARD, «Ut pictura poesis», *Publications of the Modern Language Association* 24 (1909), 40-123; LESSING, *Laokoon*, ed. William G. Howard (Nueva York, 1910), pp. L ss.; Denis MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory* (Londres, 1947).

104 *Due dialoghi* di M. GIOVANNI ANDREA GILIO DA FABRIANO, *Nel primo de'quali si ragiona de le parte morali, e civili appertenenti a Letterati Cortigani, et adnogni gentil'huomo, e l'utile, che i Prencipi cavano da i Letterati. Nel secondo si cagiona de gli errori de Pittori circa l'historie...* (Camerino, 1564); Antonius POSSEVINUS, *De poesi et pictura ethnica humana et fabulosa collata cum vera honesta et sacra* (1595), en su *Bibliotheca selecta de ratione studiorum*, II (Colonia, 1607), 407 ss. (este tratado se basa en una comparación explícita entre las dos artes, cf. 470: «quae poeticae eadem picturae conveniunt monita et leges»); Filippo NUÑES, *Arte poetica, e da pintura e symmetria, con principios de perspectiva* (Lisboa,

El siglo XVI formuló todavía otras ideas que apuntaron en la dirección de los desarrollos posteriores en el campo de la estética. Así como este período dio gran importancia a las cuestiones de «precedencia» en las cortes y ceremonias públicas, así también las academias y los círculos educados heredaron de las escuelas y universidades medievales el capricho de debatir los méritos y superioridad relativa de las distintas ciencias, artes y demás actividades humanas. Este tipo de debate no se limitó en modo alguno a las artes, como se trasluce de la vieja rivalidad entre la medicina y la jurisprudencia[105], o de la nueva pugna entre las «armas y las letras». Sin embargo, este género de discusiones se extendió también a las artes, y así ayudó a fortalecer el sentido de su afinidad. El paralelismo entre pintura y poesía, en tanto en cuanto aboca a menudo a la pretendida superioridad de la pintura sobre la poesía, revela el mismo marco general[106]. No menos popular fue la pugna entre la pintura y la escultura, sobre la que Benedetto Varchi hizo en 1546 una encuesta regular entre los artistas contemporáneos, cuyas respuestas las conservamos y que constituyen un documento interesantísimo para las teorías artísticas de la época[107]. Esta cuestión siguió revistiendo interés todavía para Galileo[108]. El texto más importante de este tipo lo tenemos en el *Paragone* de Leonardo, quien defiende la superioridad de la pintura sobre la poesía, la música y la escultura[109]. En cierto sentido, este folleto contiene el sistema más completo de las bellas artes que nos ha llegado del período renacentista. No obstante, este texto no lo compuso Leonardo en su forma actual, sino que recibió forma de libro a partir de las notas dispersas que recogió uno de sus discípulos, siendo sucesivamente «retocado» por la mayoría de los editores modernos. De todos modos, la arquitectura es omitida, la separación entre poesía y música no se mantiene con-

---

1615; no consultado; el *Arte de pintura* fue reeditado separadamente en 1767; cf. Innocenzo FANCISCO DA SILVA, *Diccionario Bibliographico Portuguez* (Lisboa, 1859), 303-04).

105 E. GARIN, *La disputa delle Arti nel Quatrocento* (Florencia, 1947).

106 SCHLOSSER, *Kunstliteratur*, 154 ss.

107 G. G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architectura* I (Roma, 1754), 12 ss. Cf. SCHLOSSER, *Kunstliteratur*, 200 ss. Cf. también la lección del propio VARCHI sobre este tema (*Opere*, ed. A. Racheli, II, Trieste, 1859, 627 ss.

108 Carta a Lodovico Cardi da Cigoli (1612), en sus *Opere, Edizione Nazionale* XI (Florencia, 1901), 340-43. Sobre la autenticidad de esta carta, cf. Margherita MARGANI, «Sull'autenticità di una lettera attribuita a G. Galilei», *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, 57 (1921-22), 556-68. Debo esta referencia a Edward Rosen.

109 *The Literary Works, l. c. Paragone: A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*, ed. Irma A. Richter (Londres, 1949). Lionardo DA VINCI, *Das Buch von der Malerei*, ed. H. Ludwig, I (Viena, 1882). Miss Richter cambia la disposición del manuscrito, la cual no corresponde por cierto a la del propio Leonardo.

sistentemente, y la comparación parece extenderse a las disciplinas matemáticas con las que la pintura, como ciencia también, está estrechamente ligada para Leonardo.

Otra línea de pensamiento, que podríamos calificar de tradición *amateur*, aparece en varios escritores de los siglos XVI y XVII, y, probablemente por vez primera en el *Cortesano* de Castiglione[110]. El ejercicio, junto con el cultivo de la poesía, la música y la pintura, aparecen juntos como tareas propias del cortesano, del gentilhombre o del príncipe. Una vez más, la ocupación en estas «bellas artes» no aparece claramente desmarcada de la esgrima, la equitación, el estudio de los clásicos, la colección de monedas y medallas y de otras curiosidades naturales, o de otras actividades generales igualmente interesantes. Pero parece que se siente la afinidad entre las distintas artes por su efecto en el amateur, y, hacia la primera mitad del siglo XVII, el gusto y el placer producidos por la pintura, la música y la poesía son considerados por varios autores como de índole similar[111]. No parece que la tesis de Plotino de que la belleza reside en los objetos de la vista, el oído y el pensamiento ejerciera demasiado influjo en esa época[112].

La comparación más explícita entre poesía, pintura y música que he podido descubrir en la literatura renacentista es el apéndice que añadió el jesuita bohemio, Jacobo Pontano, a la tercera edición de su tratado sobre poética[113]. Al subrayar la afinidad

---

110 B. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, lib. I; Giovanni Battista Pigna, *Il Principe* (Venecia, 1561), fol. 4 v-5; *Compleat Gentleman*, de Peachham (1622), ed. G. S. Gordon (Oxford, 1916), caps. 10-13.

111 Lodovico ZUCCOLO (*Discorso delle ragioni del numero del verso Italiano*, Venecia, 1623), hablando de nuestro juicio respecto al verso y a la rima en la poesía, se refiere a una comparación entre pintura y música (p. 8: «onde habbliamo in costume di dire, che l'occhio discerne la belleza della Pittura, e l'orecchio apprende l'armonia della Musica;... quel gusto della Pittura e della Musica che sentiamo noi...»; cf. B. CROCE, *Storia dell'estetica per saggi* [Bari, 1942], 44 ss.) Encontramos también una comparación entre pintura y música en el prólogo de la traducción que hace Richard Ashley de Louis Le Roy (1594); cf. H. V. S. OGDEN, «The Principles of Variety and Contrast in Seventeenth Century Aesthetics and Milton's Poetry», *Journal of the History of Ideas*, 10 (1949), 168.

112 *Enn.* I 6, 1.; Marsilius FICINUS, *Commentarium in Convivium Platonis de amore*, Discurso 5, cap. 2 (*Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium*, ed. Sears R. Jayne, *The University of Missouri Studies* XIX, 1, Columbia, 1944, 65-66). Cf. su *Theologia Platonica*, lib. XII, caps. 5-7 (*Opera* [Basilea, 1576], I, 275 ss.). Cf. también STO. TOMÁS, *Summa Theologiae*, II, 1, 27, 1, 1.

113 Jacobi PONTANI DE SOCIETATE JESU, *Poeticarum institutionum libri II*. Editio tertia cum auctario... (Inglostadt, 1600), 239-50: «Auctarium. Collatio Poetices cum pictura, et musica» (He utilizado la copia de la universidad de Georgetown; el pasaje falta en la primera edición de 1594, de la que la universidad de Columbia posee una copia, así como en la segunda edición de 1597, propiedad de la biblioteca de Newberry y amablemente examinada para mí por Hans Baron; fue K. BORINSKI quien despertó mi curiosidad por ella, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, II [Leipzig, 1924], 37 ss. y 328 ss.

entre estas tres artes como formas de imitación que tienen como objetivo el placer, el autor va más allá de sus fuentes clásicas[114]. Defiende el estatuto de la pintura como arte liberal, como habían hecho otros antes que él, pero considera también la composición musical (no la teoría musical) como arte autónoma en el mismo plano que la poesía y la pintura. Este pasaje es bastante revelador, pudiéndose decir que tuvo un hondo influjo, ya que dicha obra se imprimió con frecuencia, también en Francia, donde tuvo lugar gran parte de las discusiones posteriores sobre la cuestión[115].

La especulación renacentista sobre la belleza se mantuvo todavía separada de las artes y fue influida a todas luces por los modelos antiguos. El tratado de Nifo *De pulchro*, citado todavía en el siglo XVIII, trata exclusivamente de la belleza personal[116]. La principal obra filosófica de Francesco da Diacetto, que lleva el mismo título, sigue con las especulaciones metafísicas de Plotino y de su maestro Ficino y no parece que ejerciera ningún influjo duradero[117].

Que el Renacimiento, a pesar de estos cambios notables, distó todavía bastante de establecer el sistema moderno de las bellas artes es algo que aparece claramente considerando las clasificaciones de las artes y las ciencias que se propusieron durante dicho período. Estos esquemas siguieron en parte las tradiciones de la Edad Media, como se puede apreciar en el caso de tomistas como san Antonio o Savonarola[118]. En líneas generales, sin embargo, existe una mayor variedad de ideas que en el período precedente,

---

114 «Scriptores antiqui Poeticem cum pictura et musica compenere soliti, pluriman utique illius cum hisce duabus artibus affinitate, cognationemque magnam et omnino ingenium eius ac proprietatem declarare voluerunt» (239-40). «Omnium insuper commune est delectationem gignere, siquidem ad honestam animi voluptatem potius quam ad singularem aliquam utilitatem repertae... videntur. Porro poetica et musica... auditum permulcent... pictura oculis blanditur» (242). También sale a colación una vez la escultura: «fas sit sculptores, caelatores, fictores propter similitudinem quandam pictoribus sociare» (244).

115 A. DE BACKER y Ch. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, nueva ed., II (Lieja-Lyon, 1872), 2075-81, enumeran varias ediciones francesas de esta obra, de las que al menos una se basa claramente en la tercera edición. Cf. también el catálogo de la Bibliothèque Nationale, donde figura una 3.ª ed., aparecida en Avignon en 1600.

116 Augustinus NIPHUS, *De pulchro, de amore* (Lyon, 1549). Esta obra es citada por J. P. DE CROUSAZ, *Traité du Beau*, 2.ª ed. (Amsterdam, 1724), I, 190. No he consultado la obra de Marcus Antonius NATTA, *De pulcro* (Pavía, 1553; cf. *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*, I, Pisa, 1821, 188 ss.).

117 Cf. mi artículo, «Francesco da Diacceto and Florentine Platonism in the Sixteenth Century» *Miscellanea Giovanni Mercati*, IV (Studi e Testi 124, Ciudad del Vaticano, 1946), 260-304, esp. 279 ss.; *Studies in Renaissance Thought and Letters* (Roma, 1956), 304 ss.

118 BAUR, *l. c.*, 391 ss. SPINGARN, 24.

y algunos de los pensadores en cuestión estuvieron en primera fila y fueron magnos representantes de su tiempo. Vives, Ramus y Gesner siguen en gran parte el viejo esquema de las artes liberales y del currículum universitario de su época[119]. Ni Agrippa de Nettesheim[120] ni Escalígero[121], ni en el siglo XVII Alsted[122] o Vossius[123] se preocuparon por separar las bellas artes de las ciencias; aparecen desparramadas entre todo tipo de ciencias y profesiones, y lo mismo vale para la *Cyclopaedia* dieciochesca de

---

[119] Johannes Ludovicus VIVES, *De disciplinis*, en sus *Opera omnia*, VI (Valencia, 1785); Petrus RAMUS, *Collectaneae, Praefationes, Epistolae, Orationes* (Marburgo, 1599); Conrad GESNER (*Bibliotheca Universalis*, II, Zurich, 1548) coloca la poesía entre la retórica y la aritmética; la música entre la geometría y la astronomía, y cataloga la arquitectura, la escultura y la pintura de manera dispersa entre las artes mecánicas, como el transporte, la sastrería, la alquimia, el comercio, la agricultura y otras por el estilo. Gesner es importante por ser el autor de un esquema de clasificación destinado a fines bibliográficos. La historia posterior de estos esquemas ha sido estudiada detenidamente, y aparece que las artes —se sobreentiende las artes visuales y la música— no lograron un lugar distinguido en ellos antes del siglo XVIII, en tanto que, incluso en nuestros días, la poesía, por razones obvias, nunca se ha combinado con las demás artes en estos esquemas bibliográficos. Cf. Edward EWARDS, *Memoirs of Libraires* (Londres, 1859), 747 ss.; W. C. BERWUCK SAYERS, *An Introduction to Library Classification*, 7.ª ed. (Londres, 1946), 74 ss. El prof. Thomas P. Fleming llamó mi atención sobre este material.

[120] Henricus Cornelius AGRIPPA AB NETTESHEIM, *De incertitudine et vanitate scientiarum* (no figura lugar, 1537), suministra una lista errática de las artes y las ciencias, en la que la poesía aparece entre la gramática y la historia, la música entre el juego con dinero y la danza, la pintura y la escultura entre la perspectiva y la fabricación de espejos (specularia), y la arquitectura entre la geografía y el trabajo con metales. En su *De occulta philosophia* (*Opera*, I [Lyon, *s. a.*], lib. I, cap. 60; cf. E. PANOFSKY, *Albrecht Dürer*, I [Princeton, 1943], 168 ss.) Agrippa distingue tres géneros de melancolía e inspiración, que asigna, respectivamente, a los artistas manuales como los pintores y arquitectos, a los filósofos, físicos y oradores, y a los teólogos. Es significativo que, para él, los artistas manuales participen de la inspiración, si bien no los emparenta con los poetas mencionados en el mismo capítulo, además de que los sitúa claramente en el más bajo de los tres niveles.

[121] En un pasaje algo incidental, pone la arquitectura junto con la culinaria y la agricultura, el canto y la danza junto con la lucha, y la oratoria junto con la navegación (Julio César ESCALÍGERO, *Poetices libre septem* [sin indicación de lugar, 1594], lib. II, cap. 1, p. 206). VARCHI presenta varias clasificaciones erráticas de las artes y da finalmente la palma a la medicina, y acto seguido a la arquitectura (*Opere*, II, 631 ss.). NIZOLIUS clasifica la poesía con la gramática, la retórica y la historia (Robert FLINT, *Philosophy as Scientia Sciantiarum and a History of Classifications of the Sciences* [Nueva York, 1904], 98 ss.).

[122] Incluye la poesía bajo la filología, y la música bajo la filosofía teórica (*ibid.*, 113-15).

[123] Gerardus Johannes VOSSIUS, *De artium et scientiarum natura ac constitutione libri quinque* (en sus *Opera* III, Amsterdam, 1697). Ofrece cuatro grupos de artes: las artes vulgares, como el oficio de sastre y de zapatero; las cuatro artes populares de la lectura y la escritura, del deporte, el canto y la pintura (este grupo lo toma prestado de la *Política* de ARISTÓTELES VIII 3, 1337 b 23 ss.); las siete artes liberales; y las principales ciencias de la filosofía (con la elocuencia), la jurisprudencia, la medicina y la teología.

E. Chambers[124]. Francis Bacon relaciona la poesía con la facultad de imaginar[125], pero sin mencionar las demás artes, y lo mismo cabe decir de Vico[126], a quien Croce considera el fundador de la estética moderna[127]. Bonifacio subraya la vinculación entre poesía y pintura, aunque sin separar las bellas artes de las ciencias[128], y lo mismo vale igualmente para Tassoni[129]. Incluso Muratori, quien destaca a su vez el papel de la imaginación en la poesía y compara en algún momento la poesía con la pintura, cuando habla de las *arti* en relación con la poesía se refiere a la elocuencia y la historia; con otras palabras, a los *studia humanitatis*[129a]. El sistema moderno de las bellas artes no aparece en Italia antes de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando escritores como Bettinelli empiezan a seguir el hilo de los autores franceses, ingleses y alemanes contemporáneos[130].

---

124 5.ª ed. (Londres, 1741), III (primera ed. en 1727). Clasifica la pintura con la óptica bajo las matemáticas mixtas, y de nuevo la música bajo las matemáticas mixtas; la arquitectura y la escultura con el comercio también bajo las matemáticas mixtas, el cuidado del jardín con la agricultura, y la poesía con la retórica, la gramática y la heráldica.

125 *Of the Advancement of Learning* (*The Philosophical Works of Francis Bacon*, ed. John M. Robertson [Londres, 1905] 79 y 87 ss.): cf. F. H. ANDERSON, *The Philosophy of Francis Bacon* (Chicago, 1948), 149.

126 La teoría de la fantasía de Vico se refiere solamente a la poesía. En un pasaje incidental ofrece dos grupos de artes: las artes visuales, de un lado, y la oratoria, la política y la medicina, del otro (*De antiquissima Italorum sapientia*, cap. 2, en *Le orazioni inaugurali...*, ed. G. Gentile y F. Nicolini [Bari, 1914], 144).

127 *Estetica, l. c.*, 243 ss.

128 Giovanni BONIFACIO, *L'Arte de' Cenni...* (Vicenza, 1616). Combina la pintura con la poesía a causa de la semejanza, pero las sitúa entre la retórica y la historia (553 ss.). La música aparece entre la astrología y la aritmética (517 ss.), y la arquitectura, junto con la escultura, entre la navegación y la confección de lanas (614 ss.).

129 Alesandro TASSONI, *Dieci libri di pensieri diversi*, 4.ª ed. (Venecia, 1627). Pone la poesía entre la historia y la oratoria (597 ss.), la arquitectura tras la agricultura y antes de la decoración, la escultura, la pintura y el vestido (609 ss.), mientras que la música aparece entre la aritmética y la astronomía (657 ss.). Benedetto ACCOLTI, otro precursor de la *Querelle des anciens et modernes* que vivió en el siglo XV, habla sólo de arte militar y política, filosofía, oratoria, jurisprudencia, poesía, matemáticas y teología (*Dialogus de praestantia virorum sui aevi*, en Philippi VILLANI, *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus*, ed. G. C. Galletti [Florencia, 1847], 106-07 y 110-28).

129 a. Lodovico Antonio MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, cap. 6: «quelle arti nobili che parlano all'intelletto, come sono la Rettorica, la Storica, la Poetica» (en sus *Opere*, IX, parte I [Arezzo, 1769], 56). Estas tres artes son llamadas «figliuole o ministre della filosofia morale» (*ibid.*), y la analogía con la pintura, basada en el concepto de imitación, se aplica a las tres en general (*ibid.*, 59).

130 *Dell'Entusiasmo delle Belle Arti* (1769). El autor enumera como Belle Arti: la poesía, la elocuencia, la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la danza (Saverio Tettinelli, *Opere*, II [Venecia, 1780], 36 ss.). En el prólogo, al parecer añadido en 1780, cita la *Encyclopédie*, a André, Batteux, Schatfibury (*sic*), Sulzer y otros (11).

V

Durante el siglo XVII, el liderato cultural de Europa pasa de Italia a Francia, y muchas ideas y tendencias características del Renacimiento italiano son continuadas y transformadas por el clasicismo francés y la Ilustración francesa antes de convertirse en parte del pensamiento y la cultura posteriores de Europa. La crítica literaria y la teoría poética, que tan destacado lugar ocuparon en el período clásico francés, parecen haberse preocupado muy poco de las otras bellas artes[131]. Sólo La Mesnadière hace en su *Poética* una observación introductoria sobre la semejanza entre poesía, pintura y música, punto que él llama lugar común de los tratados de poética latinos e italianos[132], y que nos recuerda muy vagamente a escritores como Madius, Minturno y Zuccolo, pero del que no conocemos ninguna fuente específica, a no ser que asumamos que conoció el autor el apéndice de Jacobo Pontano[133].

Sin embargo, el *Siècle de Louis XIV* no se limitó en sus logros a la poesía y la literatura. La pintura y las demás artes empezaron a florecer igualmente, y con Poussin produjo Francia a un pintor de fama europea. A últimos de siglo, Lulli, aunque de origen italiano, desarrolló un estilo típicamente francés en música, y su gran éxito entre el público parisino hizo que gozara en Francia de la misma popularidad que había gozado en Italia[134].

El auge de las distintas artes fue acompañado de un desarrollo institucional, que siguió en muchos aspectos el anterior modelo italiano, aunque fue guiado por una consciente política gubernamental, por lo que todo resultó más centralizado y consistente

---

[131] F. BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, 5.ª ed. (París, 1910); A. SOREIL, *Introduction à l'histoire de l'Esthétique française: Contribution à l'étude des théories littéraires et plastiques en France de la Pléiade au* XVIII*e siècle* (tesis, Lieja, Bruselas, 1930).

[132] «Mais entre les plus agréables (*i. e.*, las artes y las ciencias), dont le principal objet est de plaire à la phantasie, on sçait bien que la peinture, la musique et la poësie sont sa plus douce nourriture» (Jules DE LA MESNARDIERE, *La poétique* I [París, 1639], 3). «Plusieurs livres sont remplis de la grande conformité qui est entre ces trois Arts. C'est pourquoi, san m'arrester à des redites importunes, dont les Trittez de Poësie Latins et Italiens ne sont desia que trop chargez...» (*ibid.*, 4). Cf. SOREIL, 48. Helen R. REESE, *La Mesnardière's Poetique* (1639): *Sources and Dramatic Theories* (Baltimore, 1937), 59.

[133] Cf. *supra*, notas 92, 111, 113-115. Es también instructivo comparar los subtítulos de las ediciones en italiano y en francés de la famosa *Iconología* de Cesari RIPA. En italiano (Padua, 1618): *Opera utile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Dissegnatori, e ad ogni studioso, per inventar concetti, emblemi ed imprese, per divisare qualsivoglia apparato Nuttiale, Funerale, Trionfale.* En francés (París, 1644): *Oeuvre... nécessaire à toute sorte d'esprits, et particulièrement à ceux qui aspirent à estre, ou qui sont en effet orateurs, poëtes, sculpteurs, peintres, ingénieurs, autheurs de médailles, de devises, de ballets, et de poëmes dramatiques.*

[134] J. ECORCHEVILLE, *De Lulli à Rameau, 1690-1730: L'Esthétique musicale* (París, 1906).

que en el caso de Italia[135]. La Académie Française fue organizada en 1635 por Richelieu para el cultivo de la lengua, la poesía y la literatura francesas según el modelo de la Accademia della Crusca[136]. Varios años después, en 1648, la Académie Royale de Peinture et de Sculpture fue fundada bajo los auspicios de Mazarino según el modelo de la Accademia di S. Luca de Roma, y tendió a desligar a los artistas franceses de los gremios artesanales a los que habían pertenecido anteriormente[137]. Colbert fundaría muchas más academias entre 1660 y 1680. Entre ellas figurarían las academias de pintura y escultura[138], la academia francesa de Roma, dedicada a las tres artes visuales[139], así como las academias de arquitectura[140], de música[141] y de danza[142]. Con todo, el sistema de las artes que parecería subyacer a estas fundaciones es más aparente que real. Se fundaron las academias en tres tiempos, y aunque nos limitemos sólo al período de Colbert, deberíamos notar que también existieron la Académie des Sciences[143] y la Académie des Inscriptions et Médailles[144], que no tienen relación con las «bellas artes», que hubo al menos un proyecto para fundar una Académie de Spectacles, que se dedicaría al cultivo de representaciones circenses y otros tipos de espectáculos públicos[145], y que, la Académie de Musique y la Académie de Danse,

[135] La dra. Else HOFFMANN llamó mi atención sobre este problema. Cf. PEVSNER, 84 ss. *La Grande Encyclopédie*, I, 184 ss; *L'Institut de France: Lois, Status et Réglements concernant les anciennes Académies et l'Institut, de 1635 à 1889*, ed. L. Aucoc (París, 1889); *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, ed. P. Clément, V (París, 1868), LIII ss. y 444 ss.

[136] AUCOC, pp. XXI-XLIII.

[137] AUCOC, pp. CIV ss.; PEVSNER, 84 ss.

[138] Fundadas en 1676. AUCOC, CXXXVIII ss.

[139] Fundadas en 1666. *Lettres... de Colbert*, pp. LVIII ss. y 510 ss.

[140] Fundada en 1671. AUCOC, CLXVI ss. *Lettres... de Colbert*. LXXII.

[141] Esta Academia, que no fue otra cosa en realidad que la Opera de París, debe su existencia a un privilegio concedido a Pierre Perrin en 1669; cf. *La Grande Encyclopédie*, I, 224 ss. La Ópera quedó definitivamente establecida en 1672 cuando fue otorgado un privilegio parecido a Lulli, autorizándole «d'establir une académie royale de musique dans nostre bonne ville de Paris... pour faire des représentations devant nous... des pièces de musique qui seront composées tant en vers français qu'autres langues estrangères, pareille et semblable aux académies d'Italie» (*Lettres... de Colbert*, 535 s.).

[142] Fundada en 1661. *La Grande Encyclopédie*, I, 227.

[143] Fundada en 1666. AUCOC, IV. *Lettres... de Colbert*, LXXII ss.

[144] Fundada en 1663. Cambió el nombre por el de Académie Royale des Inscriptions et Belles-lettres en 1716. AUCOC, IX y LI ss.

[145] El privilegio otorgado a Henri Guichard en 1674, pero no ratificado, le autorizaba «de faire construire des cirques et des amphithéâtres pour y faire des carrousels, des tournois, des courses, des joustes, des luttes, des combats d'animaux, des illuminations, des feux d'artifice et généralement tout ce qui peut imiter les anciens jeux des Grecs et des Romains», y también «d'establir en nostre bonne ville de Paris des cirques et des amphithéâtres pour y faire les dites représentations, sous le titre de l'Académie Royale de spectacles» (*Lettres... de Colbert*, 551 s.).

como la proyectada Académie de Spectacles, no fueron organizaciones de artistas o científicos profesionales distinguidos, como las demás academias, sino simples establecimientos autorizados para la preparación regular de representaciones públicas[146]. Más aún, el documento que nos ha llegado de tiempos de Colbert por el que se propone reunir todas las academias en una sola institución, no hace distinción entre las artes y las ciencias[147] y presta así un apoyo adicional, aunque indirecto, a la tesis de que las academias de Colbert reflejan un sistema global de disciplinas y profesiones culturales, mas ninguna concepción clara de las bellas artes en particular.

Junto con la fundación de las academias, y parcialmente en estrecha relación con estas actividades, se desarrolló una importante y extensa literatura teórica y crítica sobre las artes visuales[148]. Las conferencias tenidas en la Académie de Peinture et Sculpture abundan en interesantes opiniones críticas[149], a la vez que autores como Du Fresnoy, De Piles, Fréart de Chambray y Félibien[150] escribían respectivamente importantes tratados sobre el tema. El poema en latín de Du Fresnoy *De arte graphica*, que se tradujo al francés y al inglés y fue tema de notas y comentarios, fue en su forma una imitación consciente del *Ars poetica* de Horacio; empieza de manera característica citando el *Ut pictura poesis* e invirtiendo luego la comparación[151]. El parangón entre pintura y poesía, así como la competición entre ambas artes, fueron cuestiones importantes para estos autores, como lo fueran para sus predecesores del Renacimiento italiano, dada su ansiedad por adquirir para la pintura un *status* igual al de la poesía y la literatura. Esta noción, que ha sido ampliamente estudiada[152], siguió viva hasta principios del siglo XVIII[153], y es significativo que

---

[146] Esto aparece claramente en las cartas citadas o referidas más arriba.

[147] Una nota preparada por Charles Perrault para Colbert en 1666 propone una Académie générale con cuatro secciones: belles-lettres (grammaire, éloquence, poésie); histoire, chronologie, géographie); philosophie (chimie, simples, anatomie, physique expérimentale); mathématiques (géométrie, astronomie, algèbre). *Lettres... de Colbert*, 512 s. La poesía aparece de este modo dentro de las «belles-lettres» entre la gramática y la elocuencia, sin que se mencionen las demás bellas artes.

[148] LEE, *l. c.*; SOREIL, *l. c.*; A. FONTAINE, *Les doctrines d'art en France... De Poussin à Diderot* (París, 1909).

[149] *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, ed. Félibien (Londres, 1705). *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, ed. H. Jouin (París, 1883). *Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, ed. A. Fontaine (París, *n. d.*).

[150] Cf. LEE, *l. c.*, y SCHLOSSER, *l. c.*

[151] «Ut pictura poesis erit; similisque poesi sit pictura...» (C. A. DU FRESNOY, *De arte graphica*, Londres, 1695, 2).

[152] FONTAINE, *l. c.*; LEE, *l. c.*

[153] P. MARCEL, «Un débat entre les Peintres et les Poètes au début du XVIIIe siècle», *Chronique des Arts* (1905), 182-3; 206-07.

el honor que saca la pintura de su semejanza con la poesía se extienda a veces, aunque de manera algo ocasional como en el Renacimiento italiano, a la escultura, la arquitectura e incluso al grabado como artes emparentadas[154]. Incluso el término *Beaux Arts*, que parece haber estado pensado primero para las artes visuales exclusivamente, según las *Arti del Disegno*, parece incluir a veces para estos autores también la música y la poesía[155]. La comparación entre pintura y música aparece también algunas veces[156], y el propio Poussin, que vivió en Italia, intentó trasladar la teoría de los modos musicales griegos a la poesía y especialmente a la pintura[157].

Uno de los grandes cambios que se produjeron durante el siglo XVII fue el auge y emancipación de las ciencias naturales. En la segunda mitad de la centuria, cuando la obra de Galileo y Descartes ya había sido completada y la Académie des Sciences y la Royal Society habían iniciado sus actividades, este desarrollo no pudo por menos de impresionar a los letrados y al público en general. Se ha observado con razón que la famosa *Querelle des Anciens et Modernes*, que quitó el sueño a tantos estudiosos de Francia y también de Inglaterra durante el último cuarto del siglo, se debió en gran parte a los recientes descubrimientos en las ciencias naturales[158]. Los modernos, conscientes de estos logros, se sacudieron definitivamente la autoridad de la antigüedad clásica, que había pesado sobre el Renacimiento con no menos fuerza que en la Edad Media, y se dispusieron así a formular el concepto del progreso humano. Sin embargo, éste es tan sólo uno de los aspectos de la «disputa».

---

[154] Cf. *L'Art de Peinture* de C. A. DU FRESNOY, ed. R. de Piles, 4.ª ed. (París, 1751), 100; Félibien, *Entretiens sur les vies*... 4 (París, 1685), 155.

[155] *Conférences*, ed. Félibien, prólogo («dans la musique et dans la poësie qui conviennent le plus avec la Peinture»). FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, pt. IV. (París, 1685), 155. R. DE PILES, *Cours de Peinture par principes* (París, 1708), 9. Conférences, ed. Jouin, 240; 277-78 y 328.

[156] *Conférences*, ed. Félibien, prefacio ("dans la musique et dans la poësie qui conviennent le plus avec la Peinture"). FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, pt. IV (París, 1685), 155. R. DE PILES, *Cours de Peinture par principes* (París, 1708), 9. *Conférences*, ed. Jouin, 240; 277-78; 328.

[157] N. POUSSIN, *Traité des modes*, en su *Correspondance*, ed. Ch. Jouanny (París, 1911), 370 ss. Cf. *Conférences*, ed. Jouin, 94. SOREIL, 27.

[158] Este aspecto ha sido estudiado especialmente por Richard F. JONES (*Ancients and Moderns*, St. Louis, 1936). Para un tratamiento más amplio de la *Querelle*: H. RIGAULT, *Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes*, en sus *Oeuvres complètes* I [París, 1859]. H. GILLOT, *La Querelle des anciens et des modernes en France* [París, 1914]. O. DIEDE, *Der Streit der Alten und Modernen in der englischen Literaturgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (tesis, Greifswald, 1912). J. DELVAILLE, *Essai sur l'histoire de l'idée de progrès jusqu'à la fin du XVIIIe siècle* (París, 1910), 203 ss. J. B. BURY, *The Idea of Progress* (Londres, 1920), 78 ss.

Dicha disputa tuvo, según iba teniendo lugar, dos consecuencias importantes que no se han valorado lo suficiente. En primer lugar, los modernos extendieron la controversia literaria a una comparación sistemática entre los logros de la antigüedad y de los tiempos modernos en varios campos del quehacer humano, desarrollando de este modo una clasificación del saber y la cultura que fue completamente nueva en muchos aspectos o, cuanto menos, más específica que los sistemas previos[159]. En segundo lugar, el examen punto por punto de las pretensiones de los antiguos y los modernos en los distintos campos condujo a la conclusión de que en ciertas áreas donde todo dependía de cálculos matemáticos y de la acumulación del saber, el progreso de los modernos sobre los antiguos se podía demostrar con toda claridad, mientras que en algunos otros campos, que dependían del talento individual y el gusto del crítico, los méritos relativos de los antiguos y los modernos no podían quedar establecidos con tanta facilidad, sino que eran susceptibles de interminables controversias[160].

De este modo, quedó preparado el terreno por vez primera para una clara distinción entre las artes y las ciencias, distinción ausente en los debates antiguos, medievales y renacentistas sobre el tema, aun cuando se emplearan las mismas palabras. En otros términos, que la separación entre las artes y las ciencias en el sentido moderno presupone no sólo el verdadero progreso de las ciencias en el siglo XVII, sino también el considerar las razones por las que algunas de las otras actividades humanas, que llamamos ahora con el nombre de bellas artes, no participaron, o no pudieron participar, en el mismo género de progreso. No cabe duda de que los escritos de la *Querelle* no han logrado todavía una claridad completa sobre estos puntos, y este hecho confirma definitivamente de por sí nuestra hipótesis de que la separación entre las artes, las ciencias y los sistemas modernos de las bellas artes estaba «cociéndose» precisamente por esa época. Fontenelle, como han dicho algunos estudiosos, indica en una afirmación ocasional de su *Digression* que es consciente de la distinción entre las artes y las ciencias[161].

---

[159] BRUNETIÈRE (120) hace hincapié en que Perrault extendió la discusión del campo de la crítica literaria al de la estética en general, al echar mano a las demás artes e incluso a las ciencias. Los precursores italianos de la *Querelle* no tuvieron ningún sistema de las artes y las ciencias comparable al de Perrault o Wotton; cf. *supra*, nota 128.

[160] RIGAUD (323 ss.) reconoce esta distinción en Wotton, y BURY (104 s. y 121 ss.) la atribuye a Fontenelle y Wotton. Veremos que también está presente en Perrault. Sobre Wotton, cf. más adelante.

[161] FONTENELLE (*Digression sur les Anciens et les Modernes*, 1688, en sus *Oeuvres* IV [Amsterdam, 1764], 114-31, esp. 120-22) admite la superioridad de los antiguos en la poesía y la elocuencia, pero destaca la superioridad de los moder-

Mucho más importante y explícita es la obra de Charles Perrault. Su famoso *Parellèle des Anciens et des Modernes* trata de los diferentes campos en secciones separadas que reflejan un sistema: el diálogo segundo está dedicado a las tres artes visuales, el tercero a la elocuencia, el cuarto a la poesía y el quinto a las ciencias[162]. La separación entre bellas artes y ciencias es casi completa, aunque no del todo, puesto que la música es tratada en el último libro entre las ciencias, mientras que en su poema *Le Siècle de Louis le Grand*, que dará origen a toda la controversia, Perrault parece emparentar la música con las demás artes[163]. Más aún, en sus prólogos afirma Perrault explícitamente que al menos en el caso de la poesía y la elocuencia, donde todo depende del talento y el buen gusto, el progreso no se puede afirmar con la misma seguridad que en el caso de las ciencias, que dependen más bien de medidas concretas[164]. Igualmente interesante, aun-

---

nos en la física, la medicina y las matemáticas. Es significativo el énfasis en el método más riguroso introducido por Descartes.

[162] Charles PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, 4 vols. (París, 1688-96). Estos son los temas tratados en el diálogo quinto (vol. 4, 1696): astronomie, géographie, navigation, mathématiques (géométrie, algèbre, arithmétique), art militaire, philosophie (logique, morale, physique, métaphysique), médecine, musique, jardinage, art de la cuisine, véhicles, imprimerie, artillerie, estampes, feux d'artifice.

[163] Esta es la clasificación que aparece en el poema (*Parallèle*, vol. I [París, 1693], 173 s.): oratoria, poesía, pintura, escultura, arquitectura, cuidado del jardín y música. En el segundo diálogo Perrault compara también repetidas veces las artes visuales con la música, que él llama *bel art* (146 y 149). Otra obra ligada con la *Querelle*, la *Histoire poëtique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes* de François DE CALLIÈRE (Amsterdam, 1688; 1.ª ed., París, 1687), trata sobre todo de la poesía y la elocuencia, pero dedica una sección (Libro II, p. 213 ss.) a la pintura, la escultura y la música. Esto aparece en el título de una traducción anónima inglesa: *Characters and Criticisms, upon the Ancient and Modern Orators, Poets, Painters, Musicians, Statuaries, and other Arts and Sciences* (Londres, 1705). Cf. A. C. GUTHKELCH, «The Tale of a Tub Revers'd and 'Characters and Criticisms upon the Ancient and Modern Orators, etc.'», *The Library*, 3.ª ser., vol. 4 (1913), 270-84.

[164] «Si nous avons un avantage visible dans les Arts dont les secrets se peuvent calculer et mesurer, il n'y a que la seule impossibilité de convaincre les gens dans les choses de goût et de fantaisie, comme sont les beautez de la Poësie et de l'Eloquence qui empesche que nous ne soyons reconnus les maîtres dans ces deux Arts comme dans tous les autres» (*Parallèle* I [París, 1693], prólogo). «Les Peintres, les Sculpteurs, les Chantres, les Poëtes/ Tous ces homes enfin en qui l'on voit régner/ Un merveilleux sçavoir qu'on ne peut enseigner (*Le génie*, epístola en verso a Fontenelle, *ibíd.*, 195 s.). «Si j'avois bien prouvé, comme il est facile de le faire, que dans toutes les Sciences et dans tous les Arts dont les secrets se peuvent mesurer et calculer, nous l'emportons visiblement sur les Anciens; il n'y auroit que l'impossibilité de convaincre les esprits opiniastres dans les choses de goust et de fantaisie, comme sont la plupart des beautez de l'Eloquence et de la Poësie, qui pust empescher que les Modernes ne fussent reconnus les maistres dans ces deux arts comme dans tous les autres» (*ibid.*, 202). Cf. también vol. III, prólogo. En su conclusión general (IV, 292 s.) Perrault exceptúa también la poesía y la elocuencia de su prueba sobre la superioridad de los modernos.

que sin relación con la *Querelle*, es otro de los escritos de Perrault, *Le Gabinet des Beaux Arts* (1690). Se trata de una descripción y explicación de ocho pinturas alegóricas halladas en el estudio de un gentilhombre francés, al que se dedica la obra. En el prólogo opone Perrault el concepto de *Beaux Arts* a las tradicionales *Arts Libéraux*, que él rechaza[165], para enumerar después y describir las ocho bellas artes que había representado el gentilhombre para adaptarse a su gusto e intereses; a saber: Eloquence, Poésie, Musique, Arquitecture, Peinture, Sculpture, Optique, Méchanique[166]. Así, en el umbral del siglo XVIII estamos ya muy próximos al sistema moderno de las bellas artes, aunque todavía no hemos llegado completamente a él, como muestra a las claras la inclusión de la óptica y la mecánica. Las fluctuaciones del esquema muestran lo despacio que emergió esa noción que nos parece hoy día tan obvia.

VI

Durante la primera mitad del siglo XVIII, el interés de aficionados, escritores y filósofos por las artes visuales y la música aumentó todavía más. Esta época produjo no sólo escritos críticos sobre estas artes compuestos por y para profanos[167], sino también tratados en los que las artes se comparaban entre sí y con la poesía, llegándose así por fin a la fijación del moderno sistema de las bellas artes[168]. Como al parecer emergió este sistema de manera gradual y tras muchas fluctuaciones en los escritos de autores que eran en parte de importancia secundaria, aunque muy influyentes, se podría sostener que la noción y el sistema de las bellas artes puede haberse desarrollado y cristalizado en las conversaciones y discusiones de los círculos cultos de París y Londres, y que los escritos y tratados formales sobre el tema no hacen más que reflejar el ambiente de las opiniones nacidas en medio de

---

165 «Apres avoir abandonné cette division [de las siete artes liberales], on a choisi entre les Arts qui méritent d'être aimés et cultivés par un honnête homme ceux qui se sont trouvés être davantage du goût et du génie de celui qui les a fait peindre dans son cabinet» p. 1 ss.).

166 La elocuencia, la poesía y la música aparecen en un mismo grupo, como ocurre, por otro lado, con las artes visuales. (p. 2).

167 DRESDNER, 103 ss.

168 FONTAINE, *Les doctrines d'art*. SOREIL, *l. c.*; W. FOLKIERSKI, *Entre le classicisme et le romantisme: Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle* (Cracovia-París, 1921). T. M. MUSTOXIDI, *Histoire de l'Esthétique française, 1700-1900* (París, 1920). Sobre la música, cf. también ECORCHEVILLE, *l. c.*; Hugo GOLDSCHMIDT, *Die Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen* (Zurich-Leipzig, 1915). Si bien es verdad que estos estudiosos tratan sobre la mayoría de las fuentes más importantes, lo cierto es que ninguno de ellos plantea apropiadamente el problema que nos interesa aquí.

tales conversaciones[169]. Un estudio ulterior de las cartas, diarios y artículos de los elegantes periódicos nos aportaría sin duda alguna, nuevos y complementarios elementos sobre este tema, que nosotros abordamos algo brevemente y en que nos limitamos a las fuentes tradicionalmente mejor conocidas.

El tratado sobre la belleza de J. P. de Crousaz, que apareció por primera vez en 1714 y ejerció un gran influjo, está considerado por lo general como el primer tratado francés sobre estética[170]. En éste se dicen cosas muy interesantes sobre las artes visuales y la poesía, así como sobre la música en un apartado especial que le es consagrado. Más aún, es un intento importante por realizar un análisis filosófico de la belleza en cuanto distinta de la bondad, reafirmando y desarrollando así las nociones de los antiguos y los platónicos renacentistas. Sin embargo, el autor no posee ningún sistema de las artes, y aplica su noción de belleza sin hacer ninguna distinción marcada entre las ciencias matemáticas, las virtudes y acciones morales y las artes en general; por otra parte, la fluidez de su pensamiento «estético» se demuestra en el hecho de que, en la segunda edición, sustituyó un capítulo sobre la belleza de la religión por otro que trataba sobre música[171].

Durante los años siguientes, el problema de las artes parece que dominó los debates de la Académie des Inscriptions, y algunas de las conferencias allí pronunciadas se imprimieron poco después, ejerciendo un gran influjo; en ellas se hacía hincapié en la afinidad entre poesía, artes visuales y música[172]. Estos debates influyeron sin duda alguna en la obra importante del abate Dubos, que apareció por vez primera en 1719, siendo reeditada va-

---

[169] «Tel livre qui marque une date n'apporte, à vrai dire, rien de nouveau sur le marché des idées, mais dit tout haut et avec ordre ce que beaucoup de gens pensent en détail et disent tout bas, sans s'arrêter à ce qu'ils disent» (SOREIL, 146).

[170] *Traité du Beau*, 2 vols. (Amsterdam, 1724).

[171] «Le dernier chapître où j'avois entrepris d'établir sus mes principes les fondements de ce que la musique a de beau... on y en a substitué un autre... C'est celui de la beauté de la religion» (prólogo de la 2.ª ed.). Sobre el tratamiento de la música en la 1.ª ed., que no he consultado, cf. H. GOLDSCHMIDT, 35-37.

[172] En una conferencia dada en 1709, el abate FRAGUIER describe la poesía y la pintura como artes que sólo tienen el placer por fin (*Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres*... I [1736], 75 ss.). En una *Deffense de la Poësie*, presentada antes de 1710, el abate MASSIEU distingue «ceux [artes] qui tendent à polir l'esprit» (la elocuencia, la poesía, la historia y la gramática); «ceux qui ont pour but un délassement et un plaisir honneste» (la pintura, la escultura, la música y la danza); y «ceux qui sont les plus nécessaires à la vie» (la agricultura, la navegación y la arquitectura) (*Mémoires de littérature tirez de l'Académie Royale des Inscriptions* II [1736], 185 s.). En una conferencia pronunciada en 1721, Louis RACINE emparenta la poesía con las demás *beaux arts* (*ibíd*,., V, 1729, 326). En una conferencia de 1719, FRAGUIER trata la pintura, la música y la poesía como formas diferentes de imitación (*ibíd*,., VI 1729, 265 ss.). Hay muchos más ejemplos sobre estos temas.

rias veces en lengua original y en traducciones ya entrada la segunda mitad de la centuria[173]. Los méritos de Dubos en la historia del pensamiento estético o artístico son universalmente reconocidos. Está claro que trata no sólo de las analogías entre poesía y pintura, sino también de sus diferencias, y que no se interesa por la superioridad de un arte sobre otro, como ocurriera a tantos otros autores anteriores. Su obra es también significativa por representar un tratamiento temprano aunque primerizo de la pintura por parte de un escritor aficionado, y por su convicción de que es el público educado y no el artista profesional el mejor juez en materias de pintura y poesía[174]. No inventó el término *beaux-arts*, ni fue tampoco el primero en aplicarlo a otras artes distintas de las visuales, pero sí popularizó la noción de que la poesía era una de tales bellas artes[175]. También demostró tener ideas claras sobre la diferencia entre las artes que dependen del «genio» o el talento y las ciencias basadas en el saber acumulado[176], y se ha observado con razón que en esto sigue las huellas de los «modernos» en la *Querelle des Anciens et des Modernes*, especialmente a Perrault[177]. También es significativa su gran familiaridad con los autores ingleses, como, por ejemplo, Wotton y Addison[178]. Por último, aunque el título de su obra se refiera solamente a la poesía y la pintura, habla también repetidamente de las demás artes visuales en cuanto emparentadas con la pintura, especialmente de la escultura y el grabado[179], y trata

173 *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture*, 4.ª ed., 3 vols. (París, 1740). A. LOMBARD, *L'Abbé Du Bos: Un initiateur de la pensée moderne* (1670-1742) (tesis, París, 1913). ID., *La Querelle des anciens et des modernes; l'abbé du Bos* (Neuchatel, 1908). Aug. MOREL, *Étude sur l'Abbé Dubos* (París, 1850). Marcel BRAUNSCHVIG, *L'Abbé DuBos renovateur de la critique au XVIIIᵉ siècle* (tesis, París, Toulouse, 1904). P. PETUET, *Jean-Baptiste Dubos* (tesis, Berna, 1902). E. TEUBER, «Die Kunstphilosophie des Abbé Dubos», *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 17 (1924), 361-410. H. TROUCHON, *Romantisme et Préromantisme* (París, 1930), 128 ss.

174 II, 323 ss.

175 I, 4; II, 131.

176 «Qu'il est des professions où le succès dépend plus du génie que du secours que l'art peut donner, et d'autres où le succès dépend plus du secours qu'on tire de l'art que du génie. On ne doit pas inférer qu'un siècle surpasse un autre siècle dans les professions du premier genre, parce qu'il le surpasse dans les professions du second genre». Los antiguos dominan sin restricciones en el campo de la poesía, la historia y la elocuencia, pero han sido superados en ciencias como la física, la botánica y la geografía, o la astronomía, anatomía y navegación. En los campos en que el progreso depende «plus du talent d'inventer et du génie naturel de celui qui les exerce que de l'état de perfection où ces professions se trouvent, lorsque l'homme qui les exerce fournit sa carrière», Dubos enumera la pintura, la poesía, la estrategia militar, la música, la oratoria y la medicina (II, 558 ss.).

177 LOMBARD, *La querelle*. ID., *L'Abbé Du Bos*, 183 ss.

178 LOMBARD, *L'Abbé Du Bos*, 189 s. y 212.

179 I, 393 y 481. II, 157 s.; 177, 195, 224, 226 y 228 ss.

con tanta frecuencia de la música[180] que su traductor inglés decidió mencionar este arte en el mismo título del libro[181]. Si Dubos es poco sistemático en su presentación y exposición, es empero muy interesante por la variedad de sus ideas; en este sentido, omite el darnos una lista precisa de las artes, a excepción de la poesía y la pintura, o el separarlas claramente de otros campos o profesiones[182].

Voltaire también establece relaciones en su *Temple du Goût* (1733), entre varias bellas artes, pero a su manera informal y más bien elusiva, lo que muestra que no pudo o no quiso presentarnos un claro esquema al respecto[183]. Más importante para la historia de nuestro problema es el ensayo sobre la belleza de Père André (1741), que ejerció un influjo considerable[184]. Merece que mencionemos su formación cartesiana, aunque no baste con adscribir una estética a Descartes[185]. Las principales secciones de su obra tratan sobre la belleza visible, en la que se incluyen la naturaleza y las artes visuales, la belleza de la moral, la belleza de las obras del espíritu, por la que entiende la poesía y la elocuencia, y por último la belleza de la música[186]. André se acerca así bastante más al sistema de las artes que Crousaz o Dubos, aunque en su tratado todavía se combinan las artes con la moralidad y se subordinan al problema de la belleza en sentido lato.

El paso decisivo en la construcción del sistema de las bellas artes lo dio el abate Batteux en su tratado, tan famoso como influyente, *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746)[187]. Es cierto que muchos elementos de su sistema se derivan de auto-

---

180 I, 435 ss.; 451 («Les premiers principes de la musique sont donc les mêmes que ceux de la poësie et de la peinture. Ainsi que la poësie et la peinture, la musique est une imitation»). El tercer volumen, que trata del teatro antiguo, contiene un tratamiento extensivo de la música y la danza.

181 *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*, traducción de Thomas Nugent (Londres, 1748).

182 De este modo mete en el mismo saco en cierto momento a los gramáticos, pintores, escultores, poetas, historiadores y oradores (II, 235). Sobre otro ejemplo, cf. más arriba, nota 176.

183 «Nous trouvâmes un homme entouré de peintres, d'architectes, de sculpteurs, de doreurs, de faux connoisseurs, de flatteurs» (Voltaire, *Le temple du goût*, ed. E. Carcassonne [París, 1938], 66). «On y passe facilement, / De la musique à la peinture, / De la physique au sentiment, / Du tragique au simple agrément, / De la danse à l'architecture» (*ibid.*, 84).

184 *Essai sur le Beau* (Amsterdam, 1759; 1.ª ed. 1741). Cf. E. KRANTZ, *Essai sur l'esthétique de Descartes*... (París, 1882), 311 ss.

185 KRANTZ, *l. c.*

186 «Beau visible; beau dans les moeurs; beau dans les pièces de l'esprit; beau musical» (cf. p. 1).

187 *Les beaux arts réduits à un même principe*, nueva ed. (París, 1747; 1.ª ed., 1746). Cf. M. SCHENKER, *Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland* (Leipzig, 1909). Eberhard Freiherr VON DANCKELMAN, *Charles Batteux* (tesis, Rostock, 1902).

res anteriores, pero al mismo tiempo no se debe olvidar que fue él el primero en presentar un claro sistema de las bellas artes en un tratado dedicado en exclusiva a este tema. Esto explica por sí solo su aureola de originalidad, así como el enorme influjo que ejerció tanto en Francia como en otros países, especialmente en Alemania[188]. Batteux codifica el sistema moderno de las bellas artes casi en su forma definitiva, mientras que todos los autores anteriores no habían hecho más que prepararlo. Parte de las teorías poéticas de Aristóteles y Horacio, como él mismo afirma en el prólogo, e intenta extender sus principios a las demás artes a partir de la poesía y la pintura[189]. En el primer capítulo, Batteux ofrece una clara división de las artes. Separa las bellas artes, que tienen el placer como fin, de las artes mecánicas, y enumera las bellas artes de la manera siguiente: música, poesía, pintura, escultura y danza[190]. Añade un tercer grupo, en el que se combina el placer con la utilidad, y pone la elocuencia y la arquitectura en esta categoría. En la parte central de su tratado, Batteux trata de mostrar que la «imitación de la bella naturaleza» es el principio común a todas las artes, para concluir hablando del teatro como combinación de todas las demás artes. Los críticos alemanes de finales del XVIII, así como sus recientes historiadores, criticaron a Batteux por su teoría de la imitación y a menudo no supieron reconocer que él había formulado el sistema de las artes que ellos daban por supuesto y para el que no hacían más que buscar principios diferentes. También pasaron por alto el hecho de que el vilipendiado principio de la imitación fue el único que un crítico clasicista como Batteux podía utilizar a la hora de agrupar las bellas artes con un mínimo de apariencia de autoridad antigua. En efecto, las artes «imitativas» eran el único precedente auténtico de la antigüedad para las bellas artes, y el principio de la imitación sólo se podía sustituir una vez que el sistema de éstas se hubiera establecido con tal fuerza que ya no necesitara del viejo principio de la imitación para mantenerlas emparentadas. Las críticas de Diderot a Batteux han sido objeto de exagerada atención, ya que se referían sólo a la manera en que Batteux definió y aplicó su principio, y no al principio en sí ni al sistema de las artes para el que se había concebido.

En realidad, Diderot y los demás autores de la *Encyclopédie*

---

188 TROUCHON, *l. c.*; SCHENKER, *l. c.* Sobre un tratado inglés basado en Batteux, cf. más adelante.

189 «Le principe de l'imitation que le philosophe grec [Aristóteles] établit pour les beaux arts, m'avoit frappé. J'en avois senti la justesse pour la peinture qui est une poésie muette...» (p. VIII). «J'allai plus loin: j'essayai d'appliquer le même principe à la musique et à l'art de geste» (VIII s.). También cita a CICERÓN, *Pro Archia*, sobre la unidad de las bellas artes (p. X).

190 «Les autres ont pour objet le plaisir... on les appelle les beaux arts par excellence. Tels sont la musique, poésie, la peinture, la sculpture et l'art du geste ou la danse» (p. 6).

no sólo siguieron el sistema de las bellas artes de Batteux, sino que dieron además el último toque al mismo y contribuyeron con ello a darle carta de ciudadanía no sólo en Francia, sino también en los demás países europeos. Montesquieu da por supuesta las bellas artes en su ensayo sobre el gusto, escrito para la *Encyclopédie*[191]. Diderot, entre cuyos intereses destacan la música y las artes visuales, y que entabló amistad igualmente con autores ingleses como Shaftesbury, Addison y Hutcheson, critica a Batteux en su *Lettre sur les Sourds et Muets* (1751), en la que exige una mejor y más detallada comparación entre la poesía, la pintura y la música, que tuviera en cuenta los diferentes modos de expresión de dichas artes, con lo que ganaría su tratamiento e incluso el mismo estado de la cuestión[192]. En el artículo sobre las artes escrito para la Enciclopedia, Diderot no habla de las bellas artes, sino que utiliza la antigua distinción entre artes liberales y mecánicas y subraya la importancia de las últimas[193]. Sin embargo, en su artículo sobre la belleza, sí habla de las bellas artes, a la vez que menciona a Crousaz y Hutcheson y da su aprobación tanto a André como a Batteux, calificando las obras de estos dos últimos autores como las mejores en su categoría y criticando a Batteux meramente por no haber logrado definir su concepto de «bella naturaleza» de manera algo más clara y explícita[194].

---

[191] *Essai sur le goût* (*Oeuvres complètes de Montesquieu,* ed. E. Laboulaye, VII París, 1879, 116): «La poésie, la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, la danse, les différentes sortes de jeux, enfin les ouvrages de la nature et de l'art peuvent lui [al alma] donner du plaisir...» Cf. Edwin P. DARGAN, *The Aesthetic Doctrine of Montesquieu* (tesis, John Hopkins University, Baltimore, 1907), 21.

[192] *Oeuvres complètes de Diderot*, ed. J. Assézat, I (1875), 343 ss. El prólogo está dirigido a Batteux (*Lettre à l'auteur des Beaux-arts réduits à un même principe*, 347). Hacia el final de su tratado, DIDEROT resume su crítica de la manera siguiente: «Mais rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique; en montrer les analogies; expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image... c'est ce qui reste à faire, et ce que je vous conseille d'ajouter à vos Beaux-arts réduits à un même principe. Ne manquez pas non plus de mettre à la tête de cet ouvrage un chapître sur ce que c'est que la belle nature, car je trouve des gens qui me soutiennent que, faute de l'une de ces choses, votre traité reste sans fondement; et que, faute de l'autre, il manque d'application» (385). Sobre las doctrinas estéticas de Diderot, cf.: Werner LEO, *Diderot als Kunstphilosoph* (tesis, Erlangen, 1918). R. LOYALTY CRU, *Diderot as a Disciple of English Thought* (Nueva York, 1913), 395 ss.

[193] *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des sciences, des arts et des métiers,* I (París, 1751), 713 ss.

[194] «Son Essai sur le beau [*i. e.*, del Padre André] est le système le plus suivi, le plus étendu et le mieux lié que je connaisse. J'oserais assurer qu'il est dans son genre ce que le Traité des Beaux Arts réduits à un seul principe est dans le sien. Ce sont deux bons ouvrages auxquels il n'a manqué qu'un chapître pour être excellents... M. l'abbé Batteux rappellé tous les principes des beaux-arts à l'imitation de la belle nature; mais il ne nous apprend point ce que c'est que la belle nature» (DIDEROT, *Oeuvres,* 10 [1876], 17. *Encyclopédie,* 2 [1751], 169 ss.). Sobre la misma crítica de Batteux, cf. también la *Lettre sur les sourds*, nota 192.

Más interesante todavía es el famoso *Discours préliminaire* de d'Alembert. En su división del saber, puntualmente basado en Francis Bacon, d'Alembert hace una clara distinción entre filosofía, que comprende tanto las ciencias naturales como los campos de la gramática, la elocuencia y la historia, y «aquellos conocimientos que consisten en la imitación», enumerando entre estos últimos la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía y la música[195]. Critica de paso la vieja distinción entre artes liberales y artes mecánicas, para subdividir acto seguido las artes liberales entre las bellas artes, que tienen el placer como fin, y las más necesarias y útiles artes liberales, como la gramática, la lógica y la moral[196]. Concluye con una división general del saber en filosofía, historia y bellas artes[197]. Este enfoque muestra todavía unos cuantos signos de fluctuación y apego de las viejas nociones, aunque establece el sistema moderno de las bellas artes en su forma definitiva y, al mismo tiempo, refleja su génesis. La triple división del saber sigue a Francis Bacon, pero, curiosamente, d'Alembert habla de las cinco bellas artes allí donde Bacon sólo había mencionado la poesía. D'Alembert es consciente de que el nuevo concepto de bellas artes ocupa el lugar del viejo concepto de artes liberales, el cual critica, e intenta llegar a un compromiso tratando las bellas artes como una subdivisión de las artes liberales, conservándose así una última huella de las artes liberales, que pronto acabará por desaparecer. Por último, revela su dependencia de Batteux en ciertas frases y en el principio de imitación, pero ahora incluye, contra Batteux y la tradición clásica, a la arquitectura entre las artes imitativas, suprimiendo así la última irregularidad que separaba al sistema de Batteux del esquema moderno de las bellas artes. De este modo, podemos concluir diciendo que la *Enciclopedia*, y especialmente su famosa introducción, codificaron el sistema de las bellas artes según —y más allá de— Batteux y que, mediante su prestigio y autoridad, le imprimió curso ordinario por toda Europa.

Tras mediados de siglo, y con la publicación de la *Encyclopédie*, la especulación sobre las bellas artes parece que se detuvo en Francia durante algún tiempo. La noción en cuestión se popularizó y estabilizó gracias a obras como el diccionario portátil de

---

195 «Des connaissances qui consistent dans l'imitation» (D'ALEMBERT, *Oeuvres* [París, 1853], 99 s. Cf. *Encyclopédie*, pp. I (1751), pp. I ss.).

196 «Parmi les arts libéraux qu'on a réduit à des principes, ceux que se proposent l'imitation de la nature ont été appelés beaux-arts, parce qu'ils ont principalement l'agrément pour objet. Mais ce n'est pas la seule chose qui les distingue des arts libéraux plus nécessaires ou plus utiles, comme la grammaire, la logique ou la morale» (105).

197 «La peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, la musique et leurs différentes divisions composent la troisième distribution générale, qui naît de l'imagination, et dont les parties sont comprises sous le nom de beaux-arts» (117).

Lacombe sobre las bellas artes, en el cual se hablaba de arquitectura, escultura, pintura, grabado, poesía y música, y a otras obras por el estilo[198]. El término «Beaux Arts» y «Art», en su nuevo sentido, hallaron en los diccionarios de la lengua francesa un lugar que antes se les había negado. Y la Revolución dio al nuevo término una nueva expresión institucional cuando fundió varias de las otras academias en la Académie des Beaux Arts[199]. Paulatinamente, las ulteriores evoluciones de la estética en Alemania empezaron a afectar a la filosofía y literatura francesas. La segunda edición de la *Encyclopédie*, publicada en Suiza en 1781, presenta añadidos de Sulzer, incluyendo un artículo sobre estética[200] y una sección sobre bellas artes como apéndice al artículo sobre arte que no había aparecido en la primera edición[201]. A principios del XIX, el filósofo Victor Cousin, siguiendo a Kant y a los pensadores escoceses del XVIII, así como a lo que creyó encontrar en Platón, Proclo y otras fuentes clásicas, centró su sistema filosófico en torno a los tres conceptos de Dios, lo Verdadero y lo Bello, entendiendo por esto último el reino del arte y la estética[202]. El amplio influjo de Cousin en todo el siglo XIX contribuyó a establecer esta tríada en la teoría moderna del valor y a afianzar el lugar de la estética en el sistema de las disciplinas

---

198 Jacques LACOMBE, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique, avec la définition de ces arts, l'explication des termes et des choses qui leur appartiennent*, nueva ed. (París, 1753; 1.ª ed. 1752). El prólogo se refiere al «Le goût que le public témoigne pour les Beaux-Arts», así como a «la nécessité d'un livre qui renferme les Recherches et les Connoissances d'un amateur» (p. III). Pierre ESTÈVE, *L'esprit des Beaux Arts*, 2 vols. (París, 1753). P.-J.-B. NOUGARET, *Anecdotes des Beaux Arts, contenant tout ce que la Peinture, la Sculpture, la Gravure, l'Architecture, la Littérature, la Musique, etc., et la vie des artistes offrent de plus curieux et de plus piquant*, 3 vols. (París, 1776-80; esta obra se limita a hablar solamente de las artes visuales).

199 AUCOC, 6-7. La sección de literatura y bellas artes del *Institut*, creada en 1795, comprendía: gramática, lenguas antiguas, poesía, antigüedad y monumentos, pintura, escultura, arquitectura, música y declamación.

200 *Encyclopédie*, 13 (Berna y Lausana, 1781), 84-86: «Esthétique... terme nouveau, inventé pour désigner une science qui n'a été réduite en forme que depuis peu d'années. C'est la philosophie des beaux-arts.» [Aristóteles no tuvo una teoría similar.] «M. Dubos est, si je ne me trompe, le premier d'entre les modernes qui ait entrepris de déduire d'un principe général la théorie des beaux-arts, et d'en démontrer les règles... Feu M. Baumgarten... est le premier qui ait hasardé de créer sur des principes philosophiques la science générale des beaux-arts, à laquelle il a donné le nom d'esthétique.»

201 *Ibid.*, 3 (1781), 484 ss.

202 V. COUSIN, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, vigésimonovena edición (París, 1904; 1.ª ed., 1836, basada en conferencias pronunciadas en 1817-18). Cf. P. JANET, *Victor Cousin et son oeuvre* (París, 1885). E. KRANTZ (*Essai sur l'esthétique de Descartes* [París, 1822], 312 ss.) hace hincapié en que fue Cousin el primer pensador francés que reservó un lugar aparte a la estética y la belleza en su sistema filosófico.

filosóficas. También indujo a muchos pensadores e historiadores a interpretar en términos de este esquema muchas nociones antiguas y medievales que se parecían superficialmente a ella, aunque tenían en realidad un significado y contexto muy distintos. Entretanto, a medida que la doctrina de Cousin fue extendiéndose entre los filósofos y los historiadores, la literatura y la crítica francesas fueron sucumbiendo al impacto del romanticismo. Se estaba empezando a desarrollar problemas y teorías modernas con relación a las artes y a su interpretación, sin ninguna vinculación ya con las disputas del siglo XVIII, a la vez que se allanaba el camino para otras tendencias más recientes.

VII

Tras haber estudiado el desarrollo francés a través del siglo XVIII, pasemos a hablar de la historia del pensamiento artístico en Inglaterra[203]. Los escritores ingleses estuvieron fuertemente influidos por los franceses hasta finales del siglo XVII e incluso después, pero durante el siglo XVIII hicieron importantes contribuciones de su propia cosecha, influyendo, a su vez, en el pensamiento continental, especialmente en Francia y Alemania. El interés por artes distintas de la poesía empezó a crecer poco a poco en la literatura inglesa del siglo XVII. Hay obras de distinta índole que muestran poca atención a la función separada de las bellas artes[204], mientras que un autor como Henry Peacham, que continuó la tradición diletante del Renacimiento, no sólo escribió un tratado sobre dibujo, sino que recomendó también el cultivo de

---

[203] James C. TOBIN, *Eighteenth Century English Literature and Its Cultural Background: A Bibliography* (Nueva York, 1939), 11-16 y 27-33. John W. DRAPER, *Eighteenth Century English Aesthetics: A Bibliography* (Heidelberg, 1931). B. Sprague ALLEN, *Tides of English Taste* (1619-1800), 2. vols. (Cambridge, Mass., 1937). F. MIRABENT, *La estética inglesa del siglo XVIII* (Barcelona, 1927). Karl L. F. THIELKE, *Literatur und Kunstkritik in ihren Wechselbeziehungen: Ein Beitrag zur englischen Aesthtik des 18. Jahrhunderts* (Halle, 1935). John W. DRAPER, «Aristotelian 'Mimesis' in Eighteenth Century England», *PMLA* 36 (1921), 372-400. *Id.*, «Poetry and Music in Eighteenth Century Aesthetics», *Englische Studien* 67 (1932-33), 70-85. J. G. ROBERTSON, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1932), 235 ss. Elizabeth W. MANWARING, *Italian Landscape in Eighteenth Century England* (Nueva York, 1925), 14 ss. Herbert M. SCHÜLLER, «Literature and Music as Sister Arts: An Aspect of Aesthetic Theory in Eighteenth Century Britain», *Philological Quarterly* 26 (1947), 193-205.

[204] George HAKEWILL (*An apologie or Declaration of the Power and Providence of God in the Government of the World...*, 3.ª ed., Oxford, 1635), quien compara a los antiguos y los modernos en el ámbito de las artes y las ciencias (BURY, 89), sitúa la poesía entre la historia y el arte militar (278 ss.), y la arquitectura y la pintura entre la filosofía y la navegación (303 ss.), mientras que la escultura y la música no reciben ningún tratamiento separado en su obra.

la pintura, la música y la poesía, así como de los estudios clásicos y la colección de monedas y otras antigüedades y curiosidades naturales para la educación de un perfecto *gentleman*[205]. John Evelyn, que fue modelo de *virtuoso*, compaginó los intereses artísticos con los científicos[206], aunque el trabajo de los *virtuosi* de la Royal Society pronto condujo a una separación entre las artes y las ciencias[207]. La *Querelle*, que fue causada, al menos en parte, por la emancipación de las ciencias naturales en el siglo XVIII, se propagó de Francia a Inglaterra. El tratado más importante en Inglaterra que representa las tesis de los modernos, el de Wotton, trata de abarcar sistemáticamente todas las artes y actividades humanas, a la manera de Perrault, y, como éste, subraya también la diferencia fundamental entre las ciencias que han hecho progresos desde la antigüedad y las artes que no los han conocido[208]. La traducción de una de las obras francesas re-

---

205 Cf. más arriba, nota 110.

206 *The Literary Remains of John Evelyn*, ed. W. Upcott (Londres, 1834).

207 James A. H. MURRAY, *A New English Dictionary on Historical Principles*, vol. 10, pt. 2 (Oxford, 1928), 240 ss. Algunos de los pasajes del siglo XVII en que se habla del «virtuoso» encierran interés científico. La limitación del término al gusto por las artes está clara en SHAFTESBURY; cf. más abajo, y MANWARING, *l. c.*, 25.

208 William WOTTON, *Reflections upon Ancient and Modern Learning*, 3.ª ed. (Londres, 1705): «... of these particulars there are two sorts: one, of those wherein the greatest part of those learned men who have compared Ancient and Modern Performances, either give up the cause to the Ancients quite, or think at least, that the Moderns have not gone beyond them. The other of those, where the Advocates for the Moderns think the case so clear on their side, that they wonder how any man can dispute it with them. Poesie, Oratory, Architecture, Painting, and Statuary, are of the first sort; Natural History, Physiology, and Mathematics, with all their Dependencies, are of the second» (p. 18, final del cap. 2). «The generality of the learned have given the Ancients the preference in those arts and sciences which have hitherto been considered: but for the precedency in those parts of learning which still remain to be enquired into, the Moderns have put in their claim, with great briskness. Among this sort, I reckon mathematical and physical sciences, in their largest extent» (pp. 74 ss., cap. 7). En el primer grupo Wotton discute sobre el saber moral y político, la elocuencia y la poesía, la gramática, la arquitectura, la estatuaria y la pintura. El segundo grupo incluye, además de las ciencias, la filología y la teología, así como el cuidado del jardín, que es tratado junto con la agricultura (cap. 22, p. 272), y la música, que se coloca entre la óptica y la medicina (cap. 25, p. 307). El capítulo sobre el cuidado del jardín no figura en la primera edición (Londres, 1694). Wotton compara en cierto momento la música con la pintura («For, in making a Judgement of Music, it is much the same thing as it is in making a judgment of Pictures», 311), pero trata la música como una «ciencia psicotemática, construida sobre reglas fijas y determinadas proporciones» (309 ss.); en otros aspectos, sus dos grupos tampoco coinciden con la distinción moderna entre bellas artes y ciencias. Wotton se mueve obviamente en el sentido de esta distinción, pero no veo que vaya más allá de Perrault a este respecto, como pretenden Rigault (323 ss.) y Bury (121 ss.). Por otro lado, no aparece ninguna distinción entre artes y ciencias en la obra de Sir William TEMPLE, «An Essay upon the Ancient and Modern Learning» (1960), en *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. J. E. Spingarn, vol. 3 (Oxford, 1909), 32-72.

lacionadas con la *Querelle*, la *History of the War of the Ancients and Moderns* de Callière, no fue publicada antes de 1705, revelando en su mismo título el creciente sentido de la afinidad de las bellas artes[209]. Ya antes de finales del siglo XVII, Dryden había traducido el poema de Du Fresnoy sobre pintura con el comentario de De Piles, añadiendo su famosa introducción sobre el paralelismo entre la pintura y la poesía, introducción que divulgó la noción en Inglaterra[210]. Esta traducción tuvo todavía interés para Sir Joshua Reynolds, quien escribió algunas notas sobre ello[211]. A principios del siglo XVIII, Jonathan Richardson elogia la pintura como arte liberal[212], y John Dennis, en algunos de sus tratados críticos sobre poética, destaca la afinidad entre poesía, pintura y música[213].

De gran trascendencia fueron los escritos de Anthony, conde de Shaftesbury, uno de los pensadores más influyentes del siglo XVIII no sólo en Inglaterra, sino también en el continente[214]. Su interés y gusto por la literatura y las artes son bien conocidos, y sus escritos están llenos de referencias a las distintas artes y a la belleza de sus obras. El ideal del *virtuoso*, que él representaba y defendía, ya no incluía a las ciencias, como en el siglo XVII, sino que tenía su centro en las artes y en la vida moral[215]. Como Shaftesbury fue el primer filósofo de la Europa moderna en cuyos escritos ocupa el tema de las artes un lugar destacado, sobran razones para considerarle como el fundador de la estética moderna[216]. Sin embargo, Shaftesbury estuvo influido ante todo por

---

209 Cf. más arriba, nota 163.

210 C. A. DU FRESNOY, *De arte graphica*, tr. J. Dryden (Londres, 1695), pp. I-LVII: «Preface to the Translator, with a Parallel of Poetry and Painting». *The Critical and Miscellaneous Prose of John Dryden*, ed. E. Malone, vol. III (Londres, 1800), 291 ss.

211 Sir Joshua REYNOLDS, *The Literary Works* II (Londres, 1835), 297-358 (1.ª ed., 1783).

212 Jonathan RICHARDSON, *The Theory of Painting* (1.ª ed. en 1715), en sus *Works* (Londres, 1792), 5 ss.

213 *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward N. Hooker, vol. I (Baltimore, 1939), 201 ss. («The Advancement and Reformation of Modern Poetry», 1701); 336 («The Ground of Criticism in Poetry», 1704).

214 Su importancia la recalcan todos los historiadores de estética. Cf. también E. CASSIRER, *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge* (Leipzig, 1932), 115; 138 ss. G. SPICKER, *Die Philosophie des Grafen von Shaftesbury* (Friburgo, 1872), 196 ss. Christian Friedrich WEISER, *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben* (Leipzig-Berlín, 1916). L. STÜRMER, *Der Begriff «moral sense» in der Philosophie Shaftesbury's* (tesis, Königsberg, 1928).

215 Anthony, conde de SHAFTESBURY, *Characteristics*, ed. John M. Robertson (Londres, 1900), vol I, 214 s.; II, 252 s. *The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury*, ed. B. Rand (Londres, 1900), 249 («A virtuoso to propose poetry, music, dance, picture, architecture, garden, and so on»): 416 ss. («Had Mr. Locke been a virtuoso, he would not have philosophized thus»); 478; 484; 496 y 506.

216 Cf. CASSIRER, *l. c.*, más arriba, nota 214.

Platón y Plotino, así como por Cicerón, y por tanto sus escritos no ofrecen una clara distinción entre belleza artística y moral[217]. Su sentido moral incluye todavía objetos a la vez éticos y estéticos[218]. Más aún, si bien son frecuentes en sus escritos referencias a artes en concreto, estando incluso algunas de sus obras consagradas enteramente al tema de la pintura[219] o de la poesía[220], los pasajes en que menciona juntas la poesía, las artes visuales y la música no son muy frecuentes, y no contienen más nociones específicas que las que se pueden encontrar en autores anteriores[221]. La poesía, en particular, aparece todavía en compañía no sólo de la elocuencia, sino también de la historia, reflejando así la tradición renacentista de los *studia humanitatis*[222]. Casi igualmente influyente tanto en Inglaterra como en el continente, al menos en los círculos literarios, fue Joseph Addison. Sus famosos ensayos sobre la imaginación, que aparecieron en el *Spectator* en 1712, son notables no sólo por su temprana insistencia en dicha facultad, sino también por la manera en que atribuye los placeres de la imaginación a las distintas artes así como a los paisajes naturales. Sin llegar a proporcionar nunca un sistema definido, se refiere constantemente al cuidado del jardín y a la arquitectura, así como a la pintura, la escultura, la poesía y la música, dejando muy en claro que los placeres de la imaginación hay que encontrarlos en sus obras y productos[223].

---

217 *Characteristics* II, 128 y 138.

218 *Characteristics* I, 262; II, 136 s.

219 Anthony, conde de SHAFTESBURY, *Second Characters*, ed. B. Rand (Cambridge, 1914).

220 *Characteristics* I, 101 ss.

221 «Desde la música, la poesía y la retórica hasta la sencilla prosa de la historia, pasando por todas las artes plásticas de la escultura, la estatuaria, la pintura, la arquitectura y demás; todo rebosa de la gracia y exquisitez de las musas y por eso recibió honores supremos...» (por parte de los griegos, se entiende). *Characteristics* II, 242. Cf. *ibid.*, II, 330, donde la crítica de la poesía aparece comparada con el enjuiciamiento de la música o la pintura. I, 94 (la belleza en la arquitectura, la música y la poesía); II, 129 y 252 s.

222 II, 242. Parece existir una tendencia en Shaftesbury a asociar no sólo la belleza de los sentidos con las artes visuales y la música, sino también la belleza del carácter y la virtud —o belleza moral— con la poesía. I, 136 («el artista moral»; 216 («la verdad poética y moral, la belleza de los sentimientos y la sublimidad de los caracteres...»); II, 318 («la moral y el conocimiento de lo que se llaman maneras y verdad poéticas»); 331 s. («un sentido de esa verdad moral de la que... han de depender la verdad y la beldad poéticas»). Esto no es un mero residuo de la antigua interpretación moralista de la poesía, sino un intento de correlacionar el sistema emergente de las bellas artes con la escala de la belleza de Platón. Cf. la afirmación de CASTELVETRO, *supra*, nota 92.

223 Joseph ADDISON, *Works*, ed. Tickell, II (Londres, 1804), 354 ss. (*Spectator*, n.° 411 ss.). Addison incluye la arquitectura, y quizá el cuidado del jardín, junto con los paisajes naturales, entre los placeres primarios, mientras que considera placeres secundarios las «artes del mimo», *i. e.*, «la estatua, la pintura, la descripción o el sonido» (376). Es también significativa una frase de un ensayo anterior,

Las implicaciones filosóficas de la doctrina de Shaftesbury fueron ulteriormente desarrolladas por un grupo de pensadores escoceses. Frances Hutcheson, que se consideró discípulo de Shaftesbury, modificó su doctrina distinguiendo entre el sentido moral y el sentido de la belleza[224]. Esta distinción, que fue adoptada por Hume[225] y citada por Diderot, contribuyó poderosamente a la separación de la ética y la estética, aunque Hutcheson sigue asignando todavía el gusto de la poesía al sentido moral[226]. Un filósofo posterior de la escuela escocesa, Thomas Reid, introdujo el sentido común como criterio directo de la verdad, y aunque estuvo ciertamente influido por la noción del sentido común de Aristóteles y las tesis estoicas y modernas de las «nociones comunes», se ha sugerido que su sentido común estaba concebido como contrapartida a los dos sentidos de Hutcheson[227]. De este modo, la psicología de la escuela escocesa allanó el camino a la doctrina de las tres facultades del alma, que hallaría su desarrollo definitivo en Kant y en la aplicación que hizo después Cousin.

Otros autores ingleses, motivados por intereses críticos más que filosóficos y probablemente influidos por los autores franceses, popularizaron la noción de la afinidad entre poesía, pintura y música; por ejemplo, Charles Lamotte[228] e Hildebrand Jacobs[229].

publicado en el *Spectator*, n.º 29, el 3 de abril de 1711: «que la música, la arquitectura y la pintura, así como la poesía y la oratoria, han de deducir sus leyes y reglas del sentido y el gusto generales de la humanidad...» (*ibid.*, I, 78).

224 Francis HUTCHESON, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (Glasgow, 1772; 1.ª ed., 1725), p. XI; 8 y 100. Cf. Thomas FOWLER, *Shaftesbury and Hutcheson* (Nueva York, 1883). William Robert SCOTT, *Francis Hutcheson* (Cambridge, 1900). John J. MARTIN, *Shaftesbury's und Hutcheson Verhältnis zu Hume* (tesis, Halle, 1905).

225 D. HUME, *An Enquiry concerning the Principles of Morals* (1751), Appendix I: «Concerning Moral Sentiment». Cf. *A Treatise of Human Nature* (1739-40), Libro III, Parte I, Sección II.

226 *L. c.*, 239 («Estimamos que este sentido es también el fundamento de los principales placeres de la poesía.») Sobre la raíz de esta idea en Shaftesbury, cf. más arriba, nota 222.

227 Thomas REID, *Works*, 4.ª ed. (Edimburgo, 1854). Matthias KEPES, *Der Common Sense als Princip der Geweissheit in der Philosophie des Schotten Thomas Reid* (Munich, 1890), 15. Cf. F. UEBERWEG, *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, III, 12.ª ed. (Berlín, 1942), 416. O. ROBBINS, «The Aesthetics of Thomas Reid», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 5 (1942), 30-41.

228 Charles LAMOTTE, *An Essay upon Poetry and Painting...* (Dublín, 1745; 1.ª ed., 1730).

229 Hildebrand JACOBS, *Of the Sister Arts; an Essay*, en sus *Works* (Londres, 1735), 379-419 (1.ª ed., 1734). «Si admitimos con Cicerón que todas las artes se relacionan entre sí, podemos concluir diciendo que la poesía, la pintura y la música mantienen una estrecha alianza» (379). «La poesía está mucho más cerca de la pintura que de la música. La poesía lírica es la que más se aproxima a la música, así como la poesía dramática y la pastoril son las que más se aproximan a la pintura» (380). «Las mismas reglas que Aristóteles establece como necesarias para los poetas en la formación de las maneras, o de los caracteres, son igualmente instructivas para los pintores» (401). «Que los antiguos fueron más excelentes

Más filosóficos son los ensayos de James Harris, quien continuó por el camino de Shaftesbury y tuvo cierto influjo en los escritores alemanes. En el primero de sus tres ensayos, que están escritos en una elegante forma de diálogo, aunque excesivamente cargados de referencias a los autores clásicos, Harris expone el concepto del arte sobre la base de Aristóteles, y con su significación global más antigua. En el segundo ensayo, distingue entre las artes necesarias y las artes de la elegancia, incluyéndose en esta última categoría sobre todo la música, la pintura y la poesía, y comparando estas tres artes entre sí según sus méritos relativos. El tercer ensayo trata de la felicidad como arte de la conducta humana[230]. Hacia la misma época, el poeta Akenside siguió por la senda trazada por Addison[231], y antes de mediados de siglo, las importantes obras francesas de Dubos y Batteux se presentaron a los lectores ingleses, la primera en una traducción[232] y la segunda en una versión o compendio de carácter anónimo bajo el título de *The polite Arts*[233].

---

que nosotros en la mayoría de las partes de estas artes del adorno es cosa tan manifiesta como que las últimas épocas han inventado muchas cosas útiles enteramente desconocidas para ellos» (412). Sin embargo, los modernos aparecen superiores en música (392). Estos asertos son tan explícitos e interesantes que valdría la pena explorar el influjo de este autor en Francia y Alemania.

230 J(ames) H(ARRIS), *Three Treatises, the first concerning art, the second concerning music, painting, and poetry, the third concerning happiness* (Londres, 1744). «Todas las artes tienen en común el hecho de que respetan la vida humana. Algunas contribuyen a sus necesidades, como la medicina y la agricultura; otras a su elegancia, como la música, la pintura y la poesía» (53). Estas tres artes son calificadas de miméticas (65 y 94).

231 Mark AKENSIDE, *The Pleasures of Imagination*, en sus *Poetical Works*, ed. G. Gilfillan (Edimburgo, 1857), 1 s. En el prólogo de 1744, la pintura y la escultura, junto con la música y la poesía, son clasificadas como artes imitativas, y se afirma que el poema abarca «todos los entretenimientos con que nos encontramos, ya sea en la poesía, en la pintura, la música, o cualquier otra arte elegante» (p. 1). En la argumentación general añadida a la edición de 1757, los placeres de la imaginación aparecen como originados de los objetos naturales o de «las obras de arte, como pueden serlo un noble edificio, un acorde musical, una estatua, una pintura, un poema»; la música, la escultura, la pintura y la poesía son llamadas «artes elegantes» (77).

232 Cf. más arriba, nota 181.

233 *The Polite Arts, or, a Dissertation on Poetry, Painting, Musick, Architecture, and Eloquence* (Londres, 1749). Esta obra es anónima y va dedicada a William Cheselden. En el ejemplar de la Biblioteca I de la universidad de Yale, una nota manuscrita contemporánea al final del prólogo identifica al autor de la manera siguiente: «Hippesley, hijo del actor y educado con Mr. Cheselden y ahora cirujano en la compañía africana, 1753» (p. IX). Se trata obviamente de John Hippisley (m. 1767), hijo del actor (m. 1748), a quien se atribuyen los siguientes escritos anónimos: Dissertation on Comedy... (Londres, 1750); Essays, 1. On the Populousness of Africa, 2. On the Trade at the Forts on the Gold Coast, 3. On the Necessity of erecting a Fort at Cape Appolonia (Londres, 1764). Cf. *Dictionary of National Biography* IX, 903. El ensayo *The Polite Arts* parece depender estrechamente de Batteux. Esta es la división de las artes suministrada en el cap. 2: «Las artes se pueden dividir en tres clases. La primera tiene por objeto las necesidades

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, los escritores ingleses siguieron tratando sobre las distintas artes. Pero ya no se mostraron tan interesados en exponer y desarrollar un sistema de las bellas artes, el cual daban prácticamente por supuesto, como en discutir los conceptos y principios generales relativos a las artes; así Home, Burke y Gerard; o también las relaciones entre las artes en concreto; así Daniel Webb o John Brown, por no mencionar más que a los escritores más influyentes[234]. Todos estos escritores ingleses y escoceses muestran una fuerte preocupación por la psicología, como podría esperarse de la tendencia general del pensamiento inglés en ese siglo. Ellos ejercieron un influjo considerable en el continente, especialmente en Alemania, donde muchas de sus obras aparecieron en traducciones. Se ha dicho que la insistencia de los escritores y críticos literarios en la afinidad entre poesía y pintura fue seguida en la segunda mitad de la centuria de un énfasis creciente en las relaciones entre la poesía y la música[235]. Una de las razones de ello puede residir en la gran atención que prestó a la música el público de Londres tras la

---

de la humanidad... De éstas surgen las artes mecánicas. La clase siguiente tiene el placer por objeto... Se llaman las artes amables o bellas por excelencia, como la música, la poesía, la pintura, la escultura y el arte del gesto o la danza. A la tercera clase pertenecen las que tienen por objeto lo útil y lo placentero a la vez: así, la elocuencia y la arquitectura» (5-6). Un análisis comparativo del ensayo anónimo inglés y el tratado de Batteux muestra que el primero sigue al pie de la letra casi todas las secciones del texto, aunque altera su modelo en numerosas transposiciones, omisiones y adiciones. Lo más importante del segundo son dos capítulos sobre la elocuencia y la arquitectura al final del ensayo inglés.

234 Henry Home, Lord KAMES, *Elements of Criticism* (Nueva York, 1830; 1.ª ed., 1762). Considera la poesía, la pintura, la escultura, la música, el cuidado del jardín y la arquitectura como «bellas artes» (11). E. BURKE, *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Londres, 1770; 1.ª ed., 1757). Alexander GERARD, *An Essay on Taste* (Londres, 1759). Considera como «artes más bellas»: la música, la pintura, la estatuaria, la arquitectura, la poesía y la elocuencia (189). Daniel WEBB, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music* (Londres, 1769); cf. Hans HECHT, *Daniel Webb*, (Hamburgo, 1920). Dr. John BROWN, *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions, of Poetry and Musick* (Londres, 1763); cf. Hermann M. FLASDIECK, *John Brown (1715-66) und seine Dissertation on Poetry and Music,* (Halle, 1924). Thomas ROBERTSON, *An Inquiry into the Fine Arts* (Londres, 1784); cita a Batteux y Bettinelli e incluye entre las bellas artes: la música, el discurso, la arquitectura, la pintura, la escultura, el cuidado del jardín, la danza, la elocuencia, la poesía y también la historia, cf. 14-17. Sir William JONES, *Essay II. on the Arts, commonly called Imitative,* en sus *Poems,* 2.ª ed. (Londres, 1777), 191 ss. (también cita a Batteux y habla especialmente de la poesía, la música y la pintura). James BEATTIE, *An Essay on Poetry and Music, as they affect the Mind,* 3.ª ed. (Londres, 1779; escrito en 1762). Hugh BLAIR, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (Londres, 1787; 1.ª ed., 1783).

235 John W. DRAPER, «Poetry and Music in Eighteenth Century Aesthetics», *Englische Studien* 67 (1932-33), 70-85. Herbert M. SCHÜLLER, «Literature and Music as Sister Arts...», *Philological Quarterly* 26 (1947), 193-205.

aparición de Händel[236], algo parecido a lo que sucediera en París tras los éxitos de Lulli. Por otra parte, si la poesía tendió a dejar la compañía de la pintura por la de la música, ello no refleja sino un cambio en el estilo y gusto de la poesía descriptiva a la emocional, cambio que se corresponde con la transición del clasicismo al romanticismo. Hacia finales de siglo se inicia una nueva época en la teoría crítica y artística inglesa con Coleridge, quien importa de Alemania algunas de las nociones estéticas de Kant y de los primeros románticos. Los ulteriores desarrollos que reciben estas ideas con Coleridge y sus sucesores ingleses en el siglo XIX es algo que se sale del objetivo de este artículo.

VIII

No parece que el debate sobre las artes preocupara demasiado a los escritores del siglo XVII alemán, que fue en líneas generales un período de decadencia[237]. El poeta Opitz mostró estar familiarizado con el paralelismo entre poesía y pintura[238], aunque la mayoría de los alemanes no tomó realmente parte en la disputa de que estamos tratando aquí antes del siglo XVIII. Durante la primera parte de dicho siglo empezó a crecer considerablemente el interés por la literatura y la crítica literarias, aunque nunca llegó a un tratamiento detallado ni comparativo de las demás artes. Sin embargo, algunos de los escritores franceses e ingleses que hemos mencionado fueron ampliamente leídos e incluso traducidos al alemán durante el transcurso de la centuria, como es el caso de Dubos y Batteux, o de Shaftesbury y Harris. Los escritos críticos de los autores suizos Bodmer y Breitinger se centran desde el principio en el paralelismo entre pintura y poesía, y reflejan

---

236 Cf. H. PARKER, *The Nature of the Fine Arts* (Londres, 1885), 18 ss.

237 Sobre la estética alemana en el siglo XVIII, cf., además de las historias generales de estética: F. BRAITMAIER, *Geschichte der poetischen Theorie von den Diskursen der Maler bis auf Lessing*, 2 pts. (Frauenfeld, 1888-89). E. GURCKER, *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*, 2 vols. (París, 1883-96). Robert SOMMER, *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller* (Würzburg, 1892). M. DESSOIR, *Geschichte der neueren deutschen Psychologie*, 2.ª ed. (Berlín, 1902). H. GOLDSCHMIDT, *Die Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts...* (Zurich y Leipzig, 1915). W. DILTHEY, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 4.ª ed. (Leipzig, 1913), 44 ss. E. CASSIRER, *Freiheit und Form*, 2.ª ed. (Berlín, 1918), 97 ss. Herman WOLF, *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Aesthetik des 18. Jahrhunderts* (Heidelberg, 1923). K. BAUERHOST, *Der Geniebegriff...* (tesis, Breslau, 1930). B. ROSENTHAL, *Der Geniebegriff des Aufklärungszeitalters* (Berlín, 1933).

238 C. BORINSKI, *Die Kunstlehre der Renaissance in Opitz' Buch von der deutschen Poeterey* (tesis, Munich, 1883), 44 s.

el influjo de Addison y quizá de Dubos[239]. Incluso su adversario clasicista, Gottsched, menciona ocasionalmente la afinidad entre la poesía, la música y las demás artes[240], como hace Elias Schlegel, que parece haber sido influido por las lecciones de Fraguier y otros autores, publicadas en las memorias de la Académie des Inscriptions[241]. Su hermano Johann Adolf Schlegel, que fue uno de los traductores de Batteux, añadió a su versión varios ensayos originales en los que criticaba la teoría de la imitación y presentaba igualmente un sistema distinto de las bellas artes[242]. Con todo, todos estos escritores se interesaron principalmente por la poética y la crítica literarias, y sólo se adentraron en el terreno de las demás artes para analogías ocasionales.

Estas discusiones críticas entre poetas y literatos constituyen el contexto general de la importantísima obra del filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten y su discípulo Georg Friedrich Meier[243]. Baumgarten es famoso por haber acuñado el término

---

239 *Die Discourse der Mahlern* (1721-22), ed. Th. Vetter (Frauenfeld, 1891). La analogía entre la poesía y la pintura es subrayada en el discurso n.° 19 (p. 91) y extendida a la escultura en el discurso n.° 20 (97 ss.). La misma analogía es subrayada en las obras posteriores de Bodmer y Breitinger. Cf. Johann Jacob BODMER, *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemälde der Dichter* (Zurich, 1741), 27 ss. Johann Jacob BREITINGER, *Critische Dichtkunst* (Zurich, 1740), 3 ss. y 29 ss. (donde se extiende a la historia y la elocuencia la comparación con la pintura). Cf. R. DE REYNOLD, *Histoire littéraire de la Suisse au XVIIIe siècle,* II (Lausana, 1912): *Bodmer et l'Ecole Suisse.* R. VEROSTA, *Der Phantasiebegriff bei den Schweizern Bodmer und Breitinger* (progr. Viena, 1908). F. BREITMAIER, *Die poetische Theorie Gottscheds und der Schweitzer* (curso, Tubinga, 1879). F. SERVAES, *Die Poetik Gottscheds und der Schweitzer* (Estrasburgo, 1887).

240 Johann Cristoph GOTTSCHED, *Versuch einer Critischen Dichkunst,* 3.ª ed. (Leipzig, 1742), 98 (donde se compara la poesía con la pintura, la escultura, la música y la danza).

241 Johann Elias SCHLEGEL, *Aesthetische und dramaturgische Schriften,* ed. J. von Antoniewicz (Heilbronn, 1887). En un ensayo compuesto en 1745, Schlegel compara la poesía con la arquitectura, la pintura y la escultura (97); y en otro ensayo fechado en 1742-43, con la pintura, la escultura y la música (107 ss.). Sobre sus fuentes francesas, cf. la introducción, pp. XXXVI ss. y XCV ss.

242 Herrn Abt BATTEUX... *Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz,* tr. Johann Adolf Schlegel, 3.ª ed. (Leipzig, 1770; 1.ª ed., 1751), II, 155 ss.: «Abhandlung n.° 5. Von der Eintheilung der schönen Künste nach ihrer verschiednen Absicht». Schlegel resume a Batteux, pero insiste en que la elocuencia y la arquitectura deberían incluirse entre las bellas artes (157) y añade también a la lista la poesía en prosa, así como el dibujo y el grabado (180-81). Cf. Hugo BIEBER, *Johann Adolf Schlegels poetische Theorie in ihrem historischen Zusammenhange untersucht* (Berlín, 1912).

243 Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, *Aesthetica,* ed. B. Croce (Bari, 1936; 1.ª ed., 1750-58). Esta edición contiene también (1-45) sus *Meditationes Philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735). B. POPPE, *Alexander Gottlieb Baumgarten* (tesis, Münster, Borna-Leipzig, 1907), publica, a partir de un manuscrito de Berlín, el texto del curso sobre estética impartido por Baumgarten en alemán probablemente en 1750-51 (65 ss.). Georg Friedrich MEIER, *Abbildung eines Kunstrichters* (Halle, 1745), ID., *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften,* 2.ª ed. (Halle, 1745-59; 1.ª ed., 1748-50). Thomas ABBT, *Alexander Gottlieb*

estética, aunque las opiniones divergen en cuanto a si ha de ser considerado o no el fundador de esta disciplina y qué lugar ocupa en su historia y desarrollo. El significado original del término estética, tal como lo bautizó Baumgarten, y que parece bastante olvidado hoy día, es la teoría del conocimiento sensual, como contrapartida a la lógica como teoría del conocimiento intelectual[244]. Las definiciones que da Baumgarten de la estética muestran que le interesan principalmente las artes y la belleza, ésta como uno de sus atributos esenciales, aunque sigue utilizando el viejo término de artes liberales, que considera formas del conocimiento[245]. La cuestión de si Baumgarten suministró realmente una teoría de todas las bellas artes, o simplemente una poética y retórica con nuevo nombre, ha sido objeto de abundantes debates, pero en realidad no puede ser fácilmente resuelta. En su obra anterior, en la que aparece por vez primera el término estética, Baumgarten se preocupa exclusivamente de la poética y la retórica[246]. En su obra posterior, que dejó sin acabar, a la que dio el título de *Aesthetica*, Baumgarten afirma en su introducción que pretende dar una teoría de todas las artes[247], y de hecho hace

---

Baumgartens Leben und Character (Halle, 1765). Georg Friedrich MEIER, *Alexander Gottlieb Baumgartens Leben* (Halle, 1765). Th. W. DANNEL, *Gottsched und seine Zeit*, 2.ª ed. (Leipzig, 1855), 211 ss. Carolus RAABE, *A. G. Baumgarten aestheticae in disciplinae formam reductae parens et auctor* (tesis, Rostock, 1873). Hans Georg MEYER, *Leibniz und Baumgarten als Begründer der deutschen Aesthetik* (tesis, Halle, 1874). Johannes SCHMIDT, *Leibniz und Baumgarten, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Aesthetik* (tesis, Halle, 1875). E. PRIEGER, *Anregung und metaphysische Grundlangen der Aesthetik von Alexander Gottlieb Baumgarten* (tesis, Berlín, 1875). M. BOJANOWSKI, *Literarische Einflüsse bei der Entstehung von Baumgartens Aesthetik* (tesis, Breslau, 1910). Ernst BERGMANN, *Die Begründung der deutschen Aesthetik durch Alexander Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier* (Leipzig, 1911). A. RIEMANN, *Die Aesthetik Alexander Gottlieb Baumgartens* (Halle, 1928). Hans Georg PETERS, *Die Aesthetik Alexander Gottlieb Baumgartens und ihre Beziehungen zum Ethischen* (Berlín, 1934).

244 «Sint ergo νοητά cognoscenda facultate superiore objectum logices; αἰσθητά, ἐπιστήμης αἰσθητικῆς sive aestheticae» (*Meditationes, ed. Croce*, #116, p. 44). Esta distinción nos recuerda la que hiciera Speusippus, y que Sextus Empiricus se encargó de relacionar (*Adversus Mathematicos* VII, 145: Σπεύσιππος δὲ ἐπεὶ τῶν πραγμάτων τὰ μὲν αἰσθητὰ τὰ δέ νοητά, τῶν μὲν νοητῶν κριτήριον ἔλεξεν εἶναι τὸν ἐπιστημονικὸν λὸγον, τῶν δὲ αἰσθητῶν τὴν ἐπιστημονικὴν αἴσθησιν). *Aesthetica*, #1 (ed. Croce, p. 55): «Aesthetica theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi... est scientia cognitionis sensitivae».

245 *Ibid.* Cf. también § 3 (p. 55), donde la utilidad de la estética es descrita de este modo: «bona principia studiis omnibus artibusque liberalibus subministrare».

246 En las *Meditationes* (§ 117, ed. Croce, pp. 44-45), la *rhetorica generalis* y la *poetica generalis* se introducen como partes fundamentales de la *aesthetica*.

247 En § 5 (ed. Croce, p. 56) plantea esta objeción contra sí mismo: «eam eandem esse cum rhetorica et poetica», y responde de esta guisa: «latius patent... complectitu has cum aliis artibus ac inter se communia».

referencia ocasional a las artes visuales y la música[248]. Esta impresión viene confirmada por el texto de las lecciones de Baumgarten, publicado sólo recientemente[249], así como por los escritos de su discípulo Meier[250]. Por otra parte, es completamente obvio —y fue ya notado por los críticos contemporáneos— que Baumgarten y Meier desarrollan sus verdaderas teorías sólo en términos de poesía y elocuencia y que toman casi todos sus ejemplos del campo de la literatura[251]. Baumgarten es el fundador de la estética en tanto en cuanto concibió por primera vez una teoría general de las artes separada de la disciplina filosófica, dándole un lugar bien definido en el sistema de la filosofía. No desarrolló su doctrina con referencia a artes que no fueran la poesía y la elocuencia, ni propuso siquiera una lista y división sistemática de esas otras artes. A este último respecto, fue precedido y superado por los escritores franceses, especialmente por Batteux y los enciclopedistas, si bien estos últimos no consiguieron desarrollar, por su parte, una teoría de las artes como parte de un sistema filosófico. Fue el resultado de la crítica y el pensamiento alemanes de la segunda mitad del siglo XVIII el que la más concreta concepción francesa de las bellas artes fuera utilizada en una teoría filosófica de la estética, cuyos objetivos y programa generales fueron formulados por Baumgarten.

Cuando Meier intentó responder a los críticos de su maestro, afirmó que tanto Baumgarten como él habían hablado sólo de literatura puesto que no sabían demasiado sobre las demás

---

248 § 4, p. 55 (musicus); § 69, p. 76 (musici); § 780, pp. 461-62 (la música y la pintura); § 83, pp. 82-83 (la música, la danza y la pintura, donde la pintura también es asignada a una de las musas).

249 «Die ganze Geschichte der Maler, Bildhauer, Musikverständingen, Dichter, Redner wird hierher gehören, denn alle diese verschiedenen Teile haben ihre allgemeinen Regeln in der Aesthetik» (ed. Poppe, 67). «Er [Aristóteles] teilt seine Philosophie, wodurch die menschliche Kenntnis verbessert werden soll, in die Logik, Rhetorik und Poetik, die er zuerst als Wissenschaften vorträgt. Die Einteilung selbst ist unvollkommen. Wenn ich sinnlich schön denken will, warum soll ich bloss in Prosa oder in Versen denken? Wo bleibt der Maler und Musikus?» (69) «...da die Erklärung auch auf Musik und Malerei gehen muss» (71). «...alle Künste, die man schön nennet, werden von der Kenntnis dieser Regeln den grössten Nutzen haben» (75). «Die Aesthetik geht viel weiter als die Rhetorik und Poetik» (76). Estas lecciones son también notables por sus referencias más frecuentes a autores franceses e ingleses.

250 «So lange es Maler, Dichter, Redner, Musickverständige und so weiter gegeben hat, so lange ist Aesthetik ausgeübt worden» (*Anfangsgründe,* vol. I, 6, p. 10). Luego enumera como artes liberales y «bellas ciencias»: «die Redekunst, die Dichtkunst, die Music, die Historie, die Malerkunst und wie sie alle heissen» (§ 16, p. 27). Cf. p. 21; 581, etc.).

251 «Wir werden in den Exempeln immer bei der Rede stehen bleiben...» (Baumgarten, ed. Poppe, § 20, p. 82). «Ob nun gleich die Aesthetik auch die Gründe zu den übrigen schönen Künsten enthält, so werde ich doch meine allermeisten Exempel aus den Rednern und Dichtern nehmen» (MEIER, *Anfangsgründe,* parte 1, § 19, p. 31).

artes[252]. La importancia cada vez mayor de la estética alemana tras Baumgarten, que vamos a intentar describir ahora, se debió no sólo al influjo de Batteux, de los enciclopedistas y otros escritores franceses e ingleses, sino también al creciente interés mostrado por los escritores, filósofos y público profano por las artes visuales y la música. Los estudios de Winckelmann sobre el arte clásico son importantes para la historia de nuestro problema por el entusiasmo que suscitó entre sus lectores alemanes hacia la escultura y la arquitectura, y no por otras opiniones que pudiera expresar sobre la relación entre artes visuales y literatura[253]. El *Laocoonte* (1766) de Lessing también reviste, por su parte, una especial importancia, no sólo por sus teorías concretas sobre cuestiones de poesía y artes visuales, sino también por la mismísima atención prestada a estas últimas por parte de uno de los escritores más brillantes y respetados de su tiempo[254]. Sin embargo, el lugar del *Laocoonte* en la historia de nuestra problemática ha sido mal enjuiciado. Decir que esta obra pone fin a la secular tradición del paralelismo entre pintura y poesía, que tenía sus raíces últimas en la antigüedad clásica y halló su máximo desarrollo en los escritores de los siglos XVI, XVII y principios del XVIII, liberando así la poesía de su énfasis en la descripción, equivale a mostrar solamente un aspecto del problema. Es, en suma, olvidar que el paralelismo entre pintura y poesía fue uno de los elementos más importantes que precedieron la formación del sistema moderno de las bellas artes, aunque perdiera esta función de nexo entre dos artes diferentes hacia la época de Lessing, cuando el sistema más global de las bellas artes se había establecido ya con fuerza. En cuanto que Lessing no prestó atención al sistema más amplio de las bellas artes, especialmente a la música, su *Laocoonte* constituye una desviación o un callejón sin salida en términos del desarrollo que conduce al sistema total de las bellas artes. Es significativo que su citada obra fuera criticada por esta misma razón por parte de dos eminentes críticos contemporáneos, y que el propio Lessing, en las notas póstumas a la segunda parte de la obra, diera cierta consideración a estas críticas, si bien no hay pruebas de que planeara realmente

252 «Und wenn philosophische Köpfe, welche die Music, Malerkunst, und alle übrige schöne Künste ausser der Rede und Dichkunst, verstehen, die aesthetischen Grundsätze auf dieselben werden anwenden: so wird der einzige Einwurf, der bisher mit Artigkeit und vielem Scheine wider die Aesthetic gemacht worden, gänzlich wegfallen» (*Alexander Gottlieb Baumgartens Leben*, 43 s.).

253 G. Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften* (Berlín, 1933). Henry C. Hatfield, *Winckelmann and his German Critics* (Nueva York, 1943).

254 Lessing, *Laokoon*, ed. H. Blümner, 2.ª ed. (Berlín, 1880). *Laokoon*, ed. William G. Howard (Nueva York, 1910). Howard, «Ut pictura poesis», *l. c.* R. Lee, «Ut pictura poesis», *l. c.* Croce, *Estetica*, *l. c.*, 505 ss. K. Leysaht, *Dubos et Lessing* (tesis, Rostock, Greifswald, 1874).

ampliar su análisis a la música y a un sistema coherente de las artes[255].

La mayor contribución a la historia de nuestro problema en el intervalo que va de Baumgarten a Kant la hicieron Mendelssohn, Sulzer y Herder. Mendelssohn, que conocía bien los escritos franceses e ingleses sobre el tema, exigió en un artículo famoso que las bellas artes (pintura, escultura, música, danza y arquitectura) se redujeran a algún principio común que no fuera el de la imitación[256]; así pues, fue el primero de los alemanes en formular un sistema de las bellas artes. Poco después, en una reseña de libros, criticó a Baumgarten y Meier por no haber llevado a cabo el programa de su nueva ciencia, la estética. Escribían como si hubieran estado pensando exclusivamente en términos de poesía y literatura, mientras que los principios estéticos exigían ser formulados de manera que se aplicaran también a las artes visuales y a la música[257]. En sus anotaciones al *Laocoonte* de Lessing, publicadas mucho después de su muerte, Mendelssohn critica insistentemente a Lessing por no haber tomado en consideración la música ni el sistema de las artes como un todo[258]; hemos visto

---

[255] Son varios los pasajes de las notas de Lessing para una continuación del *Laocoonte* que se refieren a la música y la danza, así como a su entronque con la poesía (ed. Blümner, *l. c.*, 397 y 434 ss.).

[256] Moses MENDELSSOHN, «Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften» (1757), en sus *Gesammelte Schriften (Jubiläumsausgabe)* 1 (Berlín, 1929), 165-90. Cf. G. KANNEGIESSER, *Die Stellung Moses Mendelssohn's in der Geschichte der Aesthetik* (tesis, Marburgo, 1868). Ludwig GOLDSTEIN, *Moses Mendelssohn und die deutsche Aesthetik* (Königsberg, 1904).

[257] Reseña de la obra de G. F. MEIER, *Auszug aus den Anfangsgründen aller schönen Künste und Wissenschaften* (1758), en sus *Gesammelte Schriften*, vol. 4, parte 1, Leipzig, 1844, 313-18. «Allein uns dünkt, dass der Erfinder dieser Wissenschaft der Welt nicht alles geliefert habe, was seine Erklärung des Wortes Aesthetik verspricht. Die Aesthetik soll eigentlich die Wissenschaft der schönen Erkenntnis überhaupt, die Theorie aller schönen Wissenschaften und Künste enthalten; alle Erklärungen und Lehrsätze müssen daher so allgemein seyn, dass sie ohne Zwang auf jede schöne Kunst insbesondere angewendet werden können. Wenn man z. B. in der allgemeinen Aesthetik erklärt, was erhaben sei, so muss sich die Erklärung sowohl auf die erhabene Schreibart, als auf den erhabenen Contour in der Malerei und Bildhauerkunst, auf die erhabenen Gänge in der Musik, und auf die erhabenen Bauart anwenden lassen...» (314). Baumgarten y Meier dan la impresión «als wenn man bei der ganzen Einrichtung des Werks bloss die schönen Wissenschaften, d. i. die Poesie und Beredsamkeit, zum Augenmerk gehabt hätte...» (315). «Einer Aesthetik aber, deren Grundsätze bloss entweder a priori geschlossen, oder bloss von der Poesie und Beredsamkeit abstrahirt worden sind, muss in Ansehung dessen, was sie hätte werden können, wenn man die Geheimnisse aller Künste zu Rathe gezogen hätte, ziemlich eingeschränkt undmunfruchtbar seyn. Das aber die Baumgarten'sche Aesthetik wirklich diese eingeschränkte Gränzen hat, ist gar nicht zu läugnen» (316).

[258] *Laokoon*, ed. Blümner, *l. c.*, 359; 376; 384 y 386 (Dichtkunst, Malerey, Baukunst, Musik, Tanzkunst, Farbenkunst, Bildhauerkunst). MENDELSSOHN, *Gesalmmelte Schriften*, 2 (1931), 231 ss.

cómo Lessing, en las notas fragmentarias a una continuación del *Laocoonte*, intentó salir al paso de estas críticas. Mendelssohn también formuló una doctrina de las tres facultades del alma, correspondientes a las tres entidades básicas de la bondad, la verdad y la belleza, siguiendo así el camino trazado por los filósofos escoceses[259]. No elaboró una teoría explícita de la estética, aunque, bajo el impacto de los autores franceses e ingleses, indicó la dirección por la que se desarrollaría la estética desde Baumgarten hasta Kant.

Lo que Mendelssohn no había hecho más que esbozar de manera esquemática, el pensador sueco Sulzer, que estaba muy versado en literatura francesa aunque pasó la mayor parte de su vida en el norte de Alemania, fue capaz de desarrollarlo de una manera más sistemática y elaborada. Sulzer empezó su actividad literaria con unos cuantos artículos filosóficos en los que se veía a las claras su interés por la estética, y en los que se inclinaba también por la concepción de una facultad estética del alma separada de las facultades intelectuales y morales[260], concepción en cuyo desarrollo tomaron también parte Mendelssohn y el filósofo Tetens[261].

---

259 «Man pflegt gemeiniglich das Vermögen der Seele in Erkenntnissvermögen und Begehrungsvermögen einzutheilen, und die Empfindung der Lust und Unlust schon mit zum Begehrungsvermögen zu rechnen. Allein mich dünkt zwischen dem Erkennen und Begehren liege das Billigen, der Beyfall, das Wohlgefallen der Seele, welches noch eigentlich von Begierde weit entfernt ist. Wir betrachten die Schönheit der Natur und der Kunst, ohne die mindeste Regung von Begierde, mit Vergnügen und Wohlgefallen... Ich werde es in der Folge Billigungsvermögen nennen, um es dadurch sowohl von der Erkenntniss der Wahrheit, als von dem Verlangen nach dem Guten abzusondern» (*Morgenstunden*, cap. 7 [Francfort-Leipzig, 1786], 118-119; 1.ª ed. 1785). Cf. también el fragmento de 1776, *Gesammelte Schriften*, vol. 4, parte 1 (1844), 122 ss. L. GOLDSTEIN, *l. c.*, 228-29. Una distinción parecida aparece ya en un artículo de 1763 («Abhandlung über die Evidenz in den metaphysischen Wissenschaften», *Gesammelte Schriften* 2 (1931), 325; cf. K. F. WIZE, *Friedrich Justus Riedel und seine Aesthetik* [Berlín, 1907], 19-20): «Das Gewissen ist eine Fertigkeit, das Gute vom Bösen, und der Wahrheitssinn, eine Fertigkeit, das Wahre vom Falschen durch undeutliche Schlüsse richtig zu unterscheiden. Sie sind in ihrem Bezirke das, was der Geschmack in dem Gebiete des Schönen und Hässlichen ist».

260 Johann Georg SULZER, *Vermischte Philosophische Schriften*, 2 vols. (Leipzig, 1773-81). En un artículo de 1751-52, distingue entre *Sinne, Herz, Einbildungskraft y Verstand*, relacionando la segunda facultad con los sentimientos morales y la tercera con las bellas artes (vol. 1, pp. 24 y 43; cf. también vol. 2, p. 113; A. PALME, *J. G. Sulzers Psychologie und die Anfänge der Dreivermögenslehre*, Berlín, 1905). Por lo demás, la distinción de las tres facultades del alma no aparece clara ni consistentemente en estos primeros escritos, sino tan sólo en su *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2.ª ed., II (Leipzig, 1778), 240, art. *Geschmak*): «Der Geschmak ist im Grunde nichts anders, als das Vermögen das Schöne zu empfinden, sowie die Vernunft das Wermögen ist, das Wahre, Vollkommene und Richtige zu erkennen; das sittliche Gefühl, die Fähigkeit, das Gute zu fühlen» (cf. WIZE, *l. c.*, 24).

261 Johann Nicolas TETENS, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwickelung*, 2 vols. (Leipzig, 1777). Distingue tres facultades:

Unos años después, Sulzer fue estimulado por el ejemplo del pequeño diccionario de las bellas artes de Lacombe a confeccionar un diccionario parecido en alemán a una escala mucho mayor[262]. Esta *Teoría general de las bellas artes*, que apareció en varias ediciones, ha sido subestimada a causa de su exposición algo pedante; sin embargo, es muy clara, omnicomprensiva y erudita, y tuvo una importancia considerable en su tiempo. La obra abarca todas las bellas artes, no sólo la poesía y la elocuencia, sino también la música y las artes visuales, representando así el primer intento por elaborar a gran escala el programa formulado por Baumgarten y Mendelssohn. Gracias a su amplia difusión, la obra de Sulzer contribuyó poderosamente a familiarizar al público alemán con la idea de que todas las bellas artes estaban relacionadas y ligadas entre sí. El influjo de Sulzer se extendió también a Francia, pues cuando la gran *Enciclopedia* se publicó en Suiza por segunda vez, muchos añadidos se basaron en su *Teoría general*, incluyendo su artículo sobre estética y la sección sobre las bellas artes[263].

En las décadas que siguieron a 1760, el interés por este nuevo campo de la estética se expandió rápidamente por Alemania. Se impartieron numerosos cursos sobre este tema en muchas universidades según el ejemplo ofrecido por Baumgarten y Meier, y nuevos folletos y libros de texto, basados en parte en estos cursos, aparecieron prácticamente todos los años[264]. Es cierto que estos autores se citan a menudo, mas sus contribuciones individuales están todavía por investigar detenidamente. El influjo de la gran *Encyclopédie* aparece claramente en un curioso grabado impreso en Weimar en 1769 y que acompaña a una copia famosa

---

Verstand, Wille y Empfindsamkeit o *Gefühl* (I, 619 ss.). Cf. J. LORSCH, *Die Lehre vom Gefühl dei Johann Nicolas Tetens* (tesis, Giessen, 1906). W. UEBELE, *Johann Nicolaus Tetens* (Berlín, 1911), 113 ss. A. SEIDEL, *Tetens' Einfluss auf die kritische Philosophie Kants* (tesis, Leipzig, Würzburgo, 1932), 17 ss.

262 *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2.ª ed., 4 vols. (Leipzig, 1777-78; 1.ª ed., 1771-74; nueva ed., 4 vols., 1792-99). Sobre su dependencia de Lacombe, cf. su *Vermischte Philosophische Schriften*, 2, p. 70 («In diesem Jahre 1756 erhielt er durch ein französiches Werkchen, das Dictionnaire des beaux Arts vom Herrn La Combe, nach des Herrn Hirzel Erzählung, die Veranlassung zu seiner allgemeinen Theorie, oder vielmehr zu seinem Wörterbuch der schönen Künste»). Johannes LEO, *Zur Entstehungsgeschichte der «Allgemeinen Theorie der Schönen Künste» J. G. Sulzers* (tesis Heidelberg, Berlín, 1906), 31 ss. y 57. Cf. también: Ludwig M. HEYM, *Darstellung und Kritik der aesthetischen Ansichten Johann Georg Sulzers* (tesis, Leipzig, 1894). Karl J. CROSS, *Sulzers Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (tesis, Berlín, 1905).

263 Cf. más arriba, notas 200-201.

264 SULZER, *Allgemeine Theorie*, nueva ed., I (1792), 47 ss. I. KOLLER, *Entwurf zur Geschichte und Literatur der Aesthetik...* (Ratisbona, 1799). E. BERGMANN, *Geschichte der Aesthetik und Kunstphilosophie* (Leipzig, 1914), 15 ss.

de la *Encyclopédie*[265]. Representa a las tres artes y a las ciencias tal y como las presenta el texto del *Discours* de d'Alembert, poniendo las artes visuales, la poesía y la música, con sus respectivas subdivisiones, bajo el epígrafe general de la imaginación. Entre los escritores de estética menos importantes del período, Riedel ha llamado la atención de algunos estudiosos, probablemente porque fue el blanco de las críticas de Herder[266]. En su tratado sobre estética, basado en lecciones universitarias, Riedel presenta un debate completo sobre todas las bellas artes y también establece una división general de las materias filosóficas según lo Verdadero, lo Bueno y lo Bello[267].

Es interesante notar la reacción a esta literatura estética de los líderes de la generación más joven, especialmente de Goethe y de Herder. Goethe publicó en sus años jóvenes una reseña sobre Sulzer, que era completamente desfavorable. Habiéndose percatado del influjo francés en la concepción de Sulzer, Goethe ridiculiza el que se incluya en un mismo grupo artes que son muy diferentes entre sí por su objeto y medios de expresión, método que le recuerda el anticuado sistema de las siete artes liberales, y añade que este sistema puede ser útil al aficionado, pero de ninguna manera al artista[268]. Esta reacción muestra que el sistema

---

265 Esta copia fue exhibida en Nueva York por los «Services Culturels de l'Ambassade de France» en enero de 1951. El grabado lleva por título: «Essai d'une distribution généalogique des sciences et des arts principaux. Selon l'explication détaillée du Système des connoissances humaines dans le Discours préliminaire des Editeurs de l'encyclopédie, publiée par M. Diderot et M. d'Alembert à Paris en 1751. Réduit en cette forme pour découvrir la connaissance humaine d'un coup d'oeil. Par Chrétien Guillaume Roth. A Weimar, 1769.» La sección correspondiente a la imaginación contiene la poesía, la pintura, el grabado, la escultura, la música y la arquitectura con sus subdivisiones respectivas.

266 Friedrich Just RIEDEL, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (Jena, 1767). Kasimir Filip WIZE, *Friedrich Justus Riedel und seine Aesthetik* (tesis Leipzig, Berlín, 1907). Richard WILHELM, *Friedrich Justus Riedel und die Aesthetik der Afuklärung* (Heidelberg, 1933).

267 «Der Mensch hat dreyerley Endzwecke, die seiner geistigen Volkommenheit intergeordnet sind, das Wahre, das Gute und das Schöne; für jeden hat ihm die Natur eine besondere Grundkraft verliehen: für das Wahre den sensus communis, für das Gute das Gewissen, und für das Schöne den Geschmack...» (*Theorie*, 6). Johann Georg Heinrich Feder cita a Riedel en su *Oratio de sensu interno* (1768) y presenta esta enumeración: veritas, pulchritudo (bonitas idealis), honestas (pulchritudo moralis); sensus veri sensusque communis, sensus pulchri sive gustus, sensus iusti et honesti seu conscientiae moralis (Wize, 21-22). Sobre la estética inédita de Platner de 1777-78, cf. E. BERGMANN, *Ernst Platner und die Kunstphilosophie des 18. Jahrhunderts* (Leipzig, 1913).

268 J. W. GÖTHE, reseña de la obra de Sulzer *Die schönen Künste in ihrem Ursprung* (1772). «Sehr bequem in's Französische zu übersetzen, könnte auch wohl aus dem Französischen übersetzt sein.» «Hier sei für niemanden nichts gethan als für den Schüler, der Elemente sucht, und für den ganz leichten Dilettanten nach der Mode». «Dar sind sie denn [las bellas artes]... wieder alle beisammen, verwandt oder nicht. Was steht im Lexikon nicht alles hintereinander? Was lässt sich durch solche Philosophie nicht verbinden? Mahlerei, alle aus einem

de las bellas artes fue una cosa nueva y no firmemente establecida, y que Goethe, al igual que Lessing, no tomó parte activa en el desarrollo de la noción que acabaría siendo universalmente aceptada. Hacia el final de su vida, en sus *Wanderjahre*, muestra Goethe que para entonces ya había aceptado el sistema de las bellas artes, pues designa un lugar a cada una de ellas en su provincia pedagógica[269]. Sin embargo, su percepción del significado más viejo del arte aparece claramente cuando, en una serie de aforismos originalmente añadidos a la misma obra, define el arte como conocimiento y concluye diciendo que la poesía, por basarse en el genio, no debería llamarse arte[270].

Por su parte, Herder tomó parte activa en el desarrollo del sistema de las bellas artes y aprovechó el prestigio de su autoridad literaria para que todos aceptaran dicho sistema. En una temprana pero importante obra crítica (*Kritischer Waelder*, 1769) dedica toda la primera sección a criticar el *Laocoonte* de Lessing. Lessing se limita a mostrar, sostiene, lo que no es la poesía a fuerza de parangonarla con la pintura. Para ver cuál es su esencia, deberíamos compararla con sus otras «hermanas», como la música, la danza y la elocuencia. Citando a Aristóteles y a Harris, Herder destaca la comparación entre poesía y música, y concluye diciendo que este problema exigiría a otro Lessing[271]. En la cuar-

---

Loche, durch das magische Licht eines philosophischen Lämpchens auf die weisse Wand gezaubert...» «Das einer, der ziemlich schlecht räsonnierte, sich einfallen liess, gewisse Beschäftigungen und Freuden der Menschen, die bei ungenialischen gezwungenen Nachahmern Arbeit und Mühseligkeit wurden, liessen sich unter die Rubrik Künste, shöne Künste, klassifizieren zum Beruf theoretischer Gaukelei, das ist denn der Bequemlichkeit wegen Leitfaden geblieben zur Philosophie darüber, da sie doch nicht verwandter sind, als septem artes liberales der alten Pfaffenschulen». «Denn um den Künstler allein ist es zu thun... Am gaffenden Publikum, ob das, wenn's ausgegafft hat, sich Rechenschaft geben kann, warum es gaffte oder nicht, was liegt an dem?» (*Goethes Werke, Sophien-Ausgabe,* 37 [Weimar, 1896], 206 ss.).

269 *Wilhelm Meisters Wanderjhare,* lib. II, cap. 8 (*Sophien-Ausgabe,* 25, 1895, 1 ss.), donde la música, la poesía y las artes visuales son tratadas como hermanas. Cf. también lib. III, cap. 12 (*ibid.*, 216 ss.).

270 «Kunste und Wissenschaften erreicht man durch Denken, Poesie nicht: denn diese ist Eingebung... Man sollte sie weder Kunst noch Wissenschaft nennen, sondern Genius» (*Aus Makariens Archiv,* en *Goethe's Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand,* vol. 23 Stuttgart-Tubinga, 1829, 277-78. *Sophien-Ausgabe,* 42, parte 2 1907, 200).

271 «Hr. L. zeigt, was die Dichtkunst gegen Malerei gehalten nicht sei; um aber zu sehen, was sie denn an sich in ihrem ganzen Wessen völlig sey, müsste sie mit allen schwesterlichen Künsten und Wissenschaften, z.E. Musik, Tanzkunst und Redekunst verglichen, und philosophisch unterschieden werden» (*Herders Sämmtliche Werke,* ed. B. Suphan, 3, Berlín, 1878, 133). «Hier [sobre la distinción de la poesía y la música] wünsche ich der Dichtkunst noch einem Lessing» (161). David BLOCH, *Herder als Aesthetiker* (tesis, Würzburgo, Berlín, 1896). Günther JACOBY, *Herders und Kants Aesthetik* (Leipzig, 1907). Kurt MAY, *Lessings und Herders Kunsttheoretische Gedanken in ihrem Zusammenhang* (Berlín, 1923).

ta sección, cita a Mendelssohn así como a los más importantes autores ingleses y franceses, y presenta en fin su sistema personal de las bellas artes, que incluye todos los elementos esenciales, si bien difiere de los autores anteriores en algunos detalles[272]. Las posteriores contribuciones de Herder a la estética se salen del objeto de este artículo.

Quisiera concluir esta visión panorámica citando a Kant, puesto que fue él el filósofo más importante que incluyó la estética y la teoría filosófica de las artes como parte integrante de su sistema. El interés de Kant por los problemas estéticos aparece ya en su primer escrito sobre lo bello y lo sublime, que muestra en general un influjo certero por parte de Burke[273]. También tuvo ocasión de tratar de problemas de estética en algunos de sus cursos. Quedan todavía por publicar varias notas basadas en estos cursos, que nos han llegado en forma manuscrita, si bien ya han sido utilizadas por un estudiante de la estética kantiana. Kant citó en estas lecciones muchos autores que no menciona en sus obras públicas, y tuvo un buen conocimiento de la mayoría de los escritores sobre estética de Francia, Inglaterra y Alemania[274]. En la época en que publicó la *Crítica de la razón pura* todavía usaba el término estética en un sentido diferente al generalmente aceptado; asimismo explica en una interesante nota al pie de página que no sigue la terminología de Baumgarten porque no cree en la posibilidad de una teoría filosófica de las artes[275]. En los años siguientes, sin embargo, cambia de parecer, y en su *Crítica del juicio*, que constituye la tercera y última parte de su sistema filosófico, la mayor de sus dos divisiones más importantes la dedica a la estética, mientras que la otra sección trata de la teleología. El sistema de las tres *Críticas* tal como es presentado en este último volumen se basa en una triple división de las facultades de la mente, que añade la facultad del juicio, estético y teleológico, a

---

Emilie LUTZ, *Herders Anschauungen vom Wesen des Dichters und der Dichtkunst in der ersten Hälfte seine Schaffens* (tesis, Erlangen, 1925). Wolfgang NUFER, *Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Musik und Tanz* (Berlín, 1929).

272 *Sämmtliche Werke*, ed. Suphan, 4 (1878), 3 ss. Malcolm H. DEWEY, *Herder's Relation to the Aesthetic Theory of his Time* (tesis, Chicago, 1920).

273 *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764), en *Immanuel Kants Werke*, ed. E. Cassirer, 2 (Berlín, 1922), 243-300.

274 O. SCHLAPP, *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft* (Göttingen, 1901).

275 «Die Deutschen sin die einzigen, welche sich jetzt des Worts Aesthetik bedienen, um dadurch das zu bezeichnen, was andere Kritik des Geschmacks heissen. Es liegt hier eine verfehlte Hoffnung zum Grunde, die der vortreffliche Analyst Baumgarten fasste, die kritische Beurteilung des Schönen unter Vernunftprinzipien zu bringen, und die Regeln derselben zur Wissenschaft zu erheben. Allein diese Bemühung ist vergeblich.» Luego afirma que utilizará el término de estética para el análisis crítico de la percepción (*Kritik der Reinen Vernunft, Transzendentale Aesthetik*, § 1, ed. Cassirer, 3 [1923], 56 ss.).

la razón pura y práctica. La estética, como la teoría filosófica de la belleza y las artes, adquiere un estatuto igual que la teoría de la verdad (la metafísica o epistemología) y que la teoría de la bondad (la ética)[276].

En la tradición de la filosofía sistemática esto era una innovación importante, pues ni Descartes ni Spinoza ni Leibniz ni ningún otro predecesor antiguo o medieval habían adjudicado un lugar separado o independiente en su sistema a la teoría de las artes y de la belleza, aunque hubieran expresado opiniones ocasionales sobre estos temas. Si Kant dio este paso decisivo tras alguna vacilación, es que fue sin duda influido por el ejemplo de Baumgarten y de la rica literatura sobre las artes en francés, inglés y alemán que su siglo había producido, y con la que él estaba familiarizado. En su crítica del juicio estético, Kant habla también de los conceptos de lo sublime y de la belleza natural, pero el mayor énfasis lo pone en la belleza de las artes, interesándose por muchos conceptos y principios comunes a todas las artes. En la sección 51 también suministra una división de las bellas artes; a saber: artes de la palabra (poesía y elocuencia), artes plásticas (escultura, arquitectura, pintura y cuidado del jardín) y artes del bello juego de los sentimientos (música y arte del color)[277]. Este esquema contiene unos cuantos detalles efímeros que no retuvieron los sucesores de Kant[278]. No obstante, la estética ha ocupado desde Kant un lugar permanente entre las disciplinas filosóficas más importantes, y el núcleo principal del sistema de las bellas artes fijado en el siglo XVIII ha sido generalmente aceptado sin discusión alguna por la mayoría de los escritores posteriores sobre el tema, salvo algunas variaciones de detalle o de explicación.

---

[276] *Kritik der Urteilskraft* (1790); Jürgen Bona MEYER, *Kant's Psychologie* (Berlín, 1870). Carl Theodor MICHAELIS, *Zur Entstehung von Kants Kritik der Urteilskraft* (curso, Berlín, 1892). A. APITZSCH, *Die psychologischen Voraussetzungen der Erkenntniskritik Kants* (tesis, Halle, 1897). A. BÄUMLER, *Kants Kritik der Urteilskraft* (Halle, 1923). W. BRÖCKER, *Kants Kritik der aesthetischen Urteilskraft* (tesis, Marburgo, 1928). H. W. CASSIRER, *A Commentary on Kant's Critique of Judgment* (Londres, 1938), 97 ss.

[277] 51. «Von der Einteilung der schönen Künste» (ed. Cassirer, 5 [1922], 395 ss.).

[278] La obra *Farbenkunst*, mencionada también por Herder y por Mendelssohn en sus notas sobre el *Laocoonte* de Lessing (ed. Blümner, 386), se refiere al piano de color inventado por el abate Castel, el cual se esperaba que produjera un nuevo arte de combinaciones de color. Cf. BLÜMNER, *l. c.*, 596-97. L. GOLDSTEIN, *Moses Mendelssohn*, 92-93. Los comentadores de la *Crítica del juicio* (J. H. v. KIRCHMANN, J. C. MEREDITH, J. H. BERNARD y H. W. CASSIRER) dejan este detalle sin explicar.

IX

No seguiremos hablando de la historia ulterior de nuestro problema después de Kant, sino que intentaremos sacar ya algunas conclusiones generales de su evolución en la medida en que hemos sido capaces de rastrearla. El clasificar las artes visuales junto con la poesía y la música en el sistema de las bellas artes que nos es familiar a todos fue algo desconocido en la antigüedad clásica, en la Edad Media y en el Renacimiento. No obstante, los antiguos contribuyeron al sistema moderno con su comparación entre poesía y pintura, y con la teoría de la imitación, que establecía una especie de vínculo entre la pintura y la escultura, de un lado, y la poesía y la música, del otro. El Renacimiento trajo consigo la emancipación de las tres artes visuales más importantes respecto de los oficios, multiplicando las comparaciones entre las distintas artes, especialmente entre pintura y poesía, y preparando el camino para el interés del público por las diferentes artes, toda vez que se tendía a agruparlas más bien desde el punto de vista del lector, el espectador y el oyente que del artista. El siglo XVII presenció la emancipación de las ciencias naturales, allanando así el camino a una clara separación entre las artes y las ciencias. Sólo el siglo XVIII, especialmente en Inglaterra y Francia, produciría tratados elaborados escritos por y para aficionados en los que las distintas bellas artes aparecían agrupadas, comparadas entre ellas y combinadas en un esquema sistemático basado en principios comunes. La segunda parte de la centuria, especialmente en Alemania, contempló un gran avance al respecto con la incorporación del tratamiento comparativo y teórico de las bellas artes formando una sola disciplina dentro del sistema de la filosofía. El sistema moderno de las bellas artes, al igual que la estética posterior, toma este sistema como base imprescindible.

No es fácil indicar las causas de la génesis de este sistema en el siglo XVIII. El auge de la pintura y la música desde tiempos del Renacimiento, no tanto en sus logros reales cuanto en su prestigio y atractivo general, junto al nuevo impulso de la crítica literaria y artística y, sobre todo, de un amplio público de aficionados, que eran los verdaderos destinatarios de las muestras de arte, los conciertos, las óperas y las representaciones teatrales, todo ello debe considerarse como factor importante en dicha génesis. El hecho de que la afinidad entre las distintas bellas artes sea más plausible al aficionado, que experimenta un tipo de goce afín, que al artista propiamente dicho, más preocupado por las metas y técnicas peculiares de su arte, resulta algo evidente de por sí y viene confirmado por la reacción de Goethe. El origen de la estética moderna en la crítica amateur nos explicaría en gran parte la razón por la que las obras de arte han sido analizadas hasta fecha

reciente por los «estéticos» más bien desde el punto de vista del espectador, del lector y el oyente que del artista creador.

La evolución que hemos intentado trazar ofrece también una interesante lección práctica a los historiadores de la filosofía y de las ideas en general. Estamos acostumbrados al proceso por el que nociones formuladas en un principio por grandes e influyentes pensadores se difunden paulatinamente entre escritores de segunda fila para convertirse por fin en propiedad privada del público en general. Algo así parece haber ocurrido con la evolución de la estética desde Kant hasta nuestros días. Su historia antes de Kant es de una índole muy diferente. Las cuestiones y concepciones básicas que subyacen a la estética moderna parecen haberse originado totalmente al margen de las tradiciones de la filosofía sistemática y de los escritos de autores importantes y originales. Tuvieron una gestación lenta en autores secundarios, ahora casi totalmente olvidados —aunque tuvieran influjo en su propio tiempo—, así como en las conversaciones de gente profana pero educada, reflejadas en sus escritos. Estas nociones tenían tendencia a fluctuar y a crecer despacio, y, tras haberse cristalizado en un modelo que pareciera generalmente plausible, encontraban aceptación entre los grandes autores y los filósofos sistemáticos. La estética de Baumgarten no fue más que un programa, y la estética de Kant, la elaboración filosófica de un cuerpo de ideas que llevaban creciendo hacía casi un siglo de manera informal y no filosófica. Si la ausencia del esquema clasificatorio de las bellas artes antes del siglo XVIII, y sus fluctuaciones en dicha centuria se han sustraído a la atención de la mayoría de los historiadores, esto no prueba sino lo bien arraigado que ha estado dicho esquema en el inconsciente intelectual de los pensadores y escritores modernos.

Hay otra observación que parece imponerse como resultado de nuestro estudio. Las distintas artes son ciertamente tan viejas como la civilización humana, pero la manera en que solemos agruparlas y asignarles un lugar en nuestro esquema de la vida y la cultura es relativamente reciente. Este hecho no es todo lo extraño que podría parecernos a primera vista. En el transcurso de la historia las diferentes artes han cambiado no sólo su contenido y estilo, sino también sus relaciones recíprocas y su lugar dentro del sistema general de la cultura, como ha ocurrido con la religión, la filosofía y la ciencia. Nuestro sistema familiar de las bellas artes no nació meramente en el siglo XVIII, sino que refleja también las condiciones culturales y sociales concretas de aquel tiempo. Si consideramos otros tiempos y lugares, el *status* de las distintas artes y sus asociaciones y subdivisiones nos parecerán muy diferentes. Hubo importantes períodos en la historia cultural en que la novela, la música instrumental y la pintura sobre

lienzo o no existieron o no tuvieron verdadera importancia. Por otra parte, el soneto y el poema épico, las vidrieras y los mosaicos, los frescos y las iluminaciones, la pintura en vasos y la tapicería, los bajos relieves y la alfarería... han sido artes «mayores» en unos tiempos y de una manera muy distinta a la nuestra. El arte del jardín ha perdido su *status* de «bella arte» desde el siglo XVIII. Por otro lado, el cine es un buen ejemplo de cómo nuevas técnicas pueden traer consigo modos de expresión artística para los que los maestros de estética de los siglos XVIII y XIX no dejaron sitio en sus sistemas. Las ramas de las artes conocen todas un auge y un declive, e incluso un nacimiento y una muerte, y la distinción entre las artes «mayores», con sus correspondientes subdivisiones, es arbitraria y está sujeta a cambio permanente. Apenas hay una razón que no sea la tradición crítica o la preferencia filosófica para decidir si el grabado es un arte aparte (como creyeron casi todos los autores del XVIII, o una subdivisión de la pintura, o si la poesía y la prosa, la poesía dramática y épica, la música instrumental y vocal son artes separadas o subdivisiones de un arte mayor.

Como resultado de tales cambios, tanto en la producción artística moderna como en el estudio de otras fases de la historia cultural, el sistema tradicional de las bellas artes empieza a mostrar signos de desintegración. Desde la última parte del siglo XIX, la pintura se ha alejado mucho más de la literatura que en épocas anteriores, mientras que la música, por su parte, se ha aproximado bastante a ella en ocasiones, toda vez que los oficios han dado pasos de gigante para recuperar su *status* anterior como artes decorativas. La mayor conciencia de las diferentes técnicas de cada una de las artes ha creado la insatisfacción entre los artistas y los críticos adscritos a un sistema estético prácticamente sin base en la realidad y a una estética que difícilmente puede ocultar el hecho de que su sistema subyacente de las bellas artes es poco más que un postulado y que la mayoría de sus teorías están abstraídas de artes concretas, sobre todo de la poesía, siendo más o menos inaplicables a las demás. Los excesos de esteticismo han conducido a una sana reacción que todavía dista de ser universal. La tendencia entre algunos filósofos contemporáneos a considerar el arte y el ámbito estético como un aspecto que empapa toda la experiencia humana más que como el dominio específico de las bellas artes convencionales, es la principal responsable del debilitamiento de dicha noción en su forma tradicional[279]. Todas estas ideas están todavía en el aire y mal definidas, por lo que es difícil ver en qué medida modificarán o minarán el estatuto tradicional de las bellas artes y la estética. En cualquier caso, estos cambios

---

[279] John DEWEY, *Art as Experience* (Nueva York, 1934).

contemporáneos pueden ayudarnos a abrir los ojos y a entender mejor los orígenes históricos y las limitaciones del sistema moderno de las bellas artes. E inversamente, una tal comprensión histórica podría contribuir a liberarnos de ciertos preconceptos y a clarificar nuestras ideas sobre el *status* actual y las perspectivas futuras de las artes y la estética.

ÍNDICE DE AUTORES Y MATERIAS

ÍNDICE